

300 лет отечественной прессы

Т.В. ЛЕБЕДЕВА

СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ.
Страницы жизни и творчества



Воронеж
Издательство «Воронежский университет»
2004

ББК 83.3
ББК 85
Л 33

Рецензенты: доктор филологических наук,
профессор Б.С. Дыханова,
кандидат исторических наук,
профессор Б.Я. Табачников.

Печатается по решению Совета факультета журналистики Воронежского государственного университета.

Лебедева Т.В.

Л 33 Сергей Маковский. Страницы жизни и творчества. — Воронеж: Издательство «Воронежский университет», 2004. — 484 с., илл.

ISBN

Монография посвящена жизни и творчеству одного из лучших художественных критиков Серебряного века и русского зарубежья, журналиста, редактора, поэта Сергея Константиновича Маковского. Долгие годы его имя замалчивалось в России. Сейчас творчество талантливого журналиста-искусствоведа возвращается на родину. Настоящая монография — первая книга о жизни и творчестве С.К. Маковского.

Рассчитана на журналистов, преподавателей, аспирантов и студентов факультетов журналистики, а также филологов и искусствоведов.

ББК 83.3
ББК 85

Корни

Сергей Константинович Маковский родился 15 августа 1877 года в Санкт-Петербурге в семье знаменитого художника Константина Егоровича Маковского. Интерес к искусству был у Маковских фамильным. Прадед Сергея Иван Борисович Маковский, начавший службу в Дворянской опеке, а потом ставший секретарем Звенигородского магистрата, очень интересовался архитектурой. Строил в Звенигороде дома и выгодно продавал их. Кроме того, он увлекался коллекционированием эстампов и лубочных картин. Спальня его сына Егора была оклеена лубочными картинами, которые оказывали на впечатлительного мальчика огромное воздействие. Он любил наблюдать за работой московского художника Солнцева, расписывавшего звенигородский храм. Учась в Новоиерусалимском пансионе, Егор Маковский и его брат Дмитрий сблизились с управляющим имением графа Голицына, хорошо знавшим архитектуру. В 16 лет Егор Маковский переезжает в Москву и начинает работать в Удельной конторе. В свободное время он берет уроки игры на семиструнной гитаре у чиновника Микулина и артистов Хатунцева, Высотского, Богданова.

В это же время он знакомится с живописцем Карлом Ивановичем Зилем и учится у него писать миниатюрные портреты на кости. Успехи молодого миниатюриста были так несомненны, что Зиль рекомендует ученику бросить службу и всерьез заняться миниатюрой. Маковский на это не решился, но, проработав в Удельной конторе пять лет, сменил службу на более близкую к искусству. Он переходит в экспедицию кремлевских строений и, став ее бухгалтером, получает доступ во дворцы.

Живет Егор Иванович в это время в теремах, которые выходили на парапет с церковью Спаса за Золотой решеткой. Работает в комиссии по сооружению Храма Христа Спасителя и еще более страстно увлекается живописью.

Среди дворцовых картин он увидел «свою белокуренькую Марию Магдалину» и задался целью ее скопировать. В этом ему помогал советами художник Ф.Ф. Кинель. Вместе с другими начинающими художниками они нанимают комнату, натурщиков. Правительство тогда строго

смотрело на всякие собрания, их чуть не приняли за заговорщиков и пытались разогнать, но за юных художников вступился князь Д.В. Голицын, знавший Егора Маковского еще по Звенигороду. Он посоветовал им «легализоваться» — устроить выставку своих картин. Взяв шефство над художниками, Голицын записал в их «натурный класс» несколько аристократов со взносом 250 рублей. Класс переименовали в «художественный».

На выставке в Академии Художеств рисунок Егора Маковского был удостоен малой серебряной медали. Это была первая медаль, полученная в Московском художественном классе.

В 1830 году Егор Иванович женился на Любови Молленхауэр, дочери Корнелиуса Молленхауэра, выходца из Померании, владельца фабрики музыкальных инструментов. Сблизила их музыка. Любовь Корнеевна прекрасно пела. Ей аккомпанировали Глинка, Варламов, Гурилев, с двумя последними она пела их романсы дуэтом. Приходилось ей выступать и в паре со знаменитым тенором начала 19-го века Тамберлинком. У нее было прекрасное сопрано, она с юности мечтала об артистической карьере, но замужество и большая семья помешали исполнению желаний. Тем не менее, она преподавала пение и вела массу частных уроков. Когда Н.Г. Рубинштейн открывал консерваторию, она была одной из первых приглашенных им учительниц пения.

В 1835 году Маковский ездил по делам Дворцовой конторы в Петербург и там впервые увидел картину Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Картина его потрясла. Он зазвал автора в Москву, поселил у себя в кремлевских теремах, привел в художественный класс. Окрыленные вниманием мастера молодые художники скидываются по 25 рублей и организуют торжественный обед в честь Брюллова. Приглашают известных артистов Щепкина и Лаврова. Звучат стихи, в частности о том, что «был последний день Помпеи для русской кисти первым днем». С этого вечера Маковский и Брюллов еще более подружились. Брюллов начал писать портрет Любови Корнеевны, над которым работал два года.



Е.И. Маковский

Семья Маковских росла. Вслед за двумя дочерьми на свет появились три сына. Все пятеро были очень музыкальны и хорошо рисовали. Дочь Александра и все три сына: Константин, Николай и Владимир — стали профессиональными художниками. Их художественное образование началось

в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, преобразованном к тому времени из «живописного класса», созданного Егором Ивановичем и его друзьями. Старший Маковский опекал училище до конца своих дней, дружил с его преподавателями Тропининым, Кипренским, Зарянко, которые были частыми гостями в особняке Дворцовой конторы на Софийской набережной, где Егор Маковский поселился со своей растущей семьей. В квартире с окнами на Кремль бывали Пушкин, Гоголь, Островский.

Старший сын Егора Ивановича Константин родился в этой самой квартире 2 июля 1839 года. Рисовавший под руководством отца едва ли не с самого рождения, он в 12 лет поступает в училище, в мастерскую С. Зарянко и М. Скотти. Вместе с ним учились будущие известные художники Неврев, Перов, Прянишников, Саврасов, Шишкин. В 1857 году Маковский получает первую медаль — малую серебряную — за этюд с натуры. Через год он уже студент Академии Художеств. В этом же году получает малую серебряную медаль за рисунок, в 1859-м — большую серебряную за этюд, в 1860-м появляется на академической выставке его первая картина.

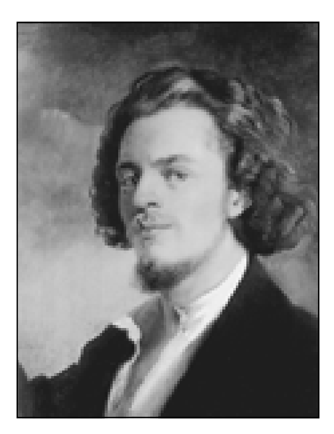
В следующем учебном году его новая картина, заслужившая малую золотую медаль — «Агенты Дмитрия Самозванца убивают сына Бориса Годунова», — на выставке обратила на себя всеобщее внимание. Предстояло состязание на большую золотую медаль, но он принимает участие в так называемом «бунте 14-ти»: молодые художники отказываются писать картину на навязанный Академией «классический» сюжет, выходят из нее со званием художника 2-й степени, создают свою художественную артель и начинают творить.

Константин пишет один портрет за другим, что дает ему возможность зажить своим домом, и в 1869 году он женится на юной, подающей надежды актрисе Александринского театра Елене Тимофеевне Лебедевой, внебрачной дочери графа Адлерберга, министра Двора при Николае I. Леночка внесла в его рассеянную богемную жизнь много любви и чуткой общительности.

Композиторы, певцы, пианисты, актеры любили бывать в их доме, где легко дышалось и пелось. Брак был счастлив, но не долог. На четвертом его году после смерти новорожденного сына у Леночки обнаружился туберкулез. Врачи сказали, что ее может спасти сухой и жаркий климат. Маковский повез жену в Египет. Там он писал этюды, выполнял заказы англичан на маленькие городские сценки, пейзажи, портреты. Но удаляться от дома не мог — Леночка была слишком плоха.

Ей не суждено было вернуться из Египта. Маковский возвратился домой один. Но очень скоро, взяв с собой брата Николая, снова умчался в Египет. Не воплощенные во время первой поездки замыслы трево-

жили ум и сердце. Он задумал грандиозную картину «Перенесение священного ковра из Мекки в Каир». Всю зиму писал этюды для «Ковра», вернувшись, показал царской семье. Александр II уже был знаком с художником: в 1863 году Маковский по поручению графа И.М. Толстого писал портрет государя для русского посольства в Лондоне, а в 1868-м — для Межевой канцелярии в Москве. Один из эскизов «Ковра» приобрел наследник-цесаревич, другой, больший, — Александр II для Эрмитажа.



К.Е. Маковский. Автопортрет. 1860

В это самое время и знакомится Константин с пятнадцатилетней Юлией Летковой, приехавшей из Москвы в Петербург поступать в Консерваторию. Они встретились на балу в Морском корпусе. «Это был ее второй бал, — пишет их старший сын в мемуарах. — На первом, «лицейском», с великими князьями, Петербург уже заметил ее, и танцевала она до упаду. Она была очень красива. Отец влюбился с первого взгляда и не отходил от нее весь вечер. На следующий день влюбленный «профессор живописи» пригласил всех к себе — помузицировать. Он пел под аккомпанемент Свирского — талантливого любителя-пианиста — романс Чайковского:

Нет, только тот, кто знал свиданья жажду,
Поймет, как я страдал и как я стражду.



К.Е. Маковский. Портрет жены

К ужину Константин Егорович повел юную Леткову под руку и, усаживая за столом рядом с собою, громко сказал — так, чтобы все слышали:

— Вот и отлично. Будьте у меня хозяйкой.

Так началась их помолвка»[1].

Весной 1875 года супруги поехали в Париж. Константин снял мастерскую на бульваре Клиши и квартиру на Брюссельской, наискось от четы Виардо. И.С. Тургенев, портрет которого Маковский написал ранее, был их частым гостем. В доме Виардо собирались артисты — русские

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 38.



Дом, где родился С.К. Маковский

и парижане, часто бывали художники.

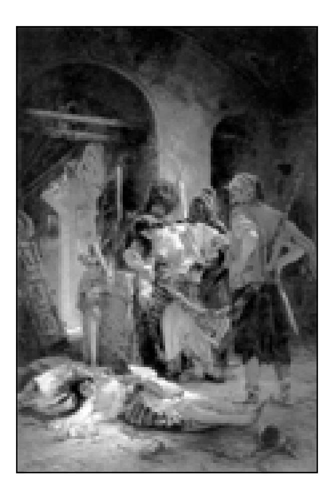
Маковские вернулись из Парижа через год с новорожденной дочкой, а в конце лета случилось горе — Мариночка умерла от скарлатины. Юная мать очень переживала, на поправку поехала в Ниццу. К этому времени относится ее первый написанный мужем портрет — в малиновом тюрбане со страусовым пером. Тогда же он создал несколько портретов августейшего семейства, и Академия сдала ему одну из своих мастерских. Квартиру нашли рядом, у Николаевского моста, в доме Переяславцева. Здесь и родился их старший сын Сергей, будущий поэт и художественный критик.

Сама атмосфера дома располагала к ранним занятиям искусствами. Кроме деда и отца — художников, бабушки и матери — певиц, художниками были дяди Сергея Николай и Владимир Маковские и тетя Александра, пейзажистка, по словам племянницы, «затертая славой братьев»[1], которую в семье все звали «Сашок». «Сашок» играла на рояле, Владимир Егорович — на скрипке. Константин и Владимир прекрасно пели, причем Владимир иногда сам сочинял романсы, например, известный и поныне романс «Сегодня с вами я, цыгане» — его. Вот почему и следующее поколение выбирало делом жизни искусство. Художниками стали брат Сергея Владимир, сестра Елена, ее сыновья Дмитрий и Петр, кузен Александр Владимирович. Другой кузен — Константин Владимирович — стал архитектором, как и сын Александра Лев. Одна из двоюродных сестер Сергея Маковского Мария Смирнова прославилась как оперная певица, прима Мариинки, другая — Ольга Пыжова — как драматическая актриса, много лет проработавшая во МХАТе. Вторым важным фактором формирования личности Сергея Маковского, его родных и двоюродных братьев и сестер были впечатления детства. В этом им тоже повезло: ярких, незабываемых впечатлений в их детстве было более чем достаточно.

[1] Маковская-Лукш Е.К. Мнемозина. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 745.

Детство

Лето 1877 года Константин Егорович Маковский провел «на театре военных действий»: ездил вслед за войсками по оставленным турками болгарским пепелищам, зарисовывал пейзажи и типичные фигуры, но ко времени появления на свет сына поспешил в Петербург. В столице русско-турецкая война была у всех на устах. Жена художника у колыбели новорожденного вместе с сестрами щипала корпию для раненых. Маковский писал картины, задуманные летом. Самая крупная из них — «Болгарские мученицы» (христианки, растерзанные турками-башибузуками). Женщину с ребенком он писал с жены и новорожденного Сергея, другую — с ее сестры Кати. Для «Болгарки над трупом ребенка» также позировала Юлия Павловна с сыном. Так что можно сказать: Сергей Маковский буквально с пеленок стал моделью отцовских картин. В экспозиции Третьяковской галереи справа от «Детей, бегущих от грозы» висит большое полотно «В мастерской художника»: на столе, покрытом персидским ковром, стоит ваза с фруктами, и красивый мальчик в белой рубашонке, большеглазый, с золотыми кудрями, тянется к ним, карабкаясь по складкам ковра. Сам художник назвал картину «Маленький вор». В серию также входили «Маленький антиквар» и «Маленький садовник», и писались все они с сына-первенца.



К.Е. Маковский. Болгарские мученицы

Через год с небольшим у Маковских родилась дочь Елена, а в начале 1883 года — сын Владимир. «Крестили Володю в серебряной купели. Великий князь Алексей Александрович, брат Александра III, был крестным отцом»[1], — вспоминает Елена

[1] Маковская-Лукш Е.К. Мнемозина. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 745.

Маковская. Вскоре и «Сидорка голопупенький», как звали младшего сына и брата в семье, стал «натурщиком» отца. В частности, в большой картине «Убор невесты» он позировал с дядей Иваном Пыжовым, мужем Евгении Летковой, младшей сестры Юлии Павловны.

Мастерская, в которой дети позировали отцу, сама по себе была источником сильных впечатлений: она вся была увешана персидскими коврами, африканскими ритуальными масками, старинным оружием, клетками с певчими птицами. В китайских вазах стояли кисти, страусовы и павлиньи перья, диваны украшали многочисленные парчовые подушки, а столы — шкатулки из слоновой кости. Естественно, детей тянуло в кабинет отца, и позирование не было им в тягость.

В патриархальном доме бабушки Любови Корнеевны, которая жила на Лиговке с дочерью-художницей, «добродушнейшей и восторженной старой девицей Сашенькой»[1], была совсем иная обстановка: на многочисленных этажерках стояли комнатные цветы и клетки с канарейками. Долгие чаепития чередовались с музицированием. Сашенька за роялем плакала от восторга, а ее старшие племянники объясняли младшим, что «Сашок жалеет музыку». Любимица бабушки Маня Смирнова, будущая прима Мариинки, «пела целый день бородинскую «Спящую княжну». Она сама подобрала на рояле аккомпанемент и старательно выводила детским фальцетом, ставя ударение на «ли»:

И никто не знает, скоро ли
Час настанет пробужденья.

Ей особенно нравились в конце интервалы секунды. «Вот оно молодое поколение, небось сразу все схватывает, — шутил Бородин, трепля по щечке свою поклонницу»[2].

Утро в доме Маковских начиналось с того, что горничная Марья Ивановна и лакей Герасим топили печку в детской. Мать сама поднимала ребятишек, помогала им одеться, а после завтрака — в любую погоду! — собирала на прогулку. Сережа, Лена и Володя в шубках, башлычках, муфточках, как мячики, скатывались по лестничному ковру на заснеженную набережную и вместе с матерью и няней шли либо к Сенатской площади, «к Петру», либо к Адмиралтейству, либо в Александровс-



В. Тимм. Масленица

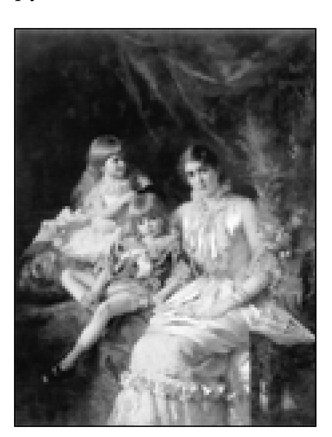
[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 28.
[2] Там же. — С. 32.

кий сад. На Масленице катались в розвальнях на тройке с бубенцами.

Очевидно, это развлечение было любимым у многих маленьких петербуржцев. Современник и друг С. Маковского Мстислав Добужинский вспоминал: «Самым веселым временем в Петербурге была Масленица с её балаганами. Елка и Пасха были скорее домашними праздниками, это же был настоящий всенародный праздник и веселье. Балаганы уже виднелись за голыми деревьями Летнего сада — эти высокие желтые дощатые бараки тянулись в два ряда вдоль всего Марсова поля и на всех развевались трехцветные флаги. А за балаганами высились вертящиеся круглые качели и стояли ледяные горы, тоже с флажком наверху.

Кроме самих балаганов сколько еще было всевозможных приманок! Среди шума толпы вертелись и звенели карусели, и можно было лихо прокатиться верхом на деревянной лошадке в «яблоках». Стоял треск выстрелов в маленьких тирах.

Раешники с шутками зазывали прохожих и, объясняя картинку, импровизировали свои смешные прибаутки. Конечно, гнусавил и Петрушка, выскакивая из-за пестрой ширмы, и я не мог оторвать глаз от его судорожных движений и ликовал, как и все кругом, когда он колотил своей дубинкой и полицейского, и черта, и всегда сам воскресал невредимым»[1].



К.Е. Маковский. Семейный портрет

Сестра-погодок Сергея Елена Маковская написала много лет спустя в неопубликованном очерке об отце: «С самого детства, избалованные образцовым искусством, посещавшие итальянскую оперу, балет, мы с братом все же чутко воспринимали увлекательное народное творчество, вопреки всяким заграничным боннам и мамзелям. Да еще по какому-то семейному праву шли мы на балаганы, увековеченные картиной нашего знаменитого отца Константина Маковского[2]. Мы шли на наши балаганы. Да!»[3]

---

[1] Добужинский М.В. Петербург моего детства//Новый журнал. — 1949. — № 21. — С. 93-96.

[2] Картина «Балаганы на Адмиралтейской площади», написанная К.Е. Маковским в 1869 году, находится в Русском музее, уменьшенная авторская копия была собственностью семьи художника.

[3] Маковская Е.К. Воспоминания о К.Е. Маковском. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 746.

Иногда возвращались домой в сумерках, когда на улицах загорались ранние фонари. Быстро обедали и отправлялись в детскую, обстановка которой тоже располагала к творчеству. Игрушкам был отведен один угол, рядом — ниша с полками для книг. Сергей и Лена начали читать очень рано, в 3–4 года, причем сразу по-русски и по-французски, матери даже приходилось сдерживать их стремление читать — боялась, как бы не передалась по наследству близорукость Маковских. В детской находилась большая витрина с рисунками отца, в основном это были крестьянские дети — светловолосые, с ямками на щеках, с сияющими глазами. Маленькие Маковские любили их разглядывать.

В центре комнаты стоял большой старинный боярский стол. Герасим зажигал лампу, и ребятишки собирались вокруг с альбомами, красками, картоном, рисовали увиденное за день, вырезали рыцарей, викингов, сцены королевской охоты. Часто к юным художникам подсаживался отец — делал замечания, объяснял, как лучше изобразить тот или иной предмет, иногда так увлекался, что начинал сам рисовать в альбоме сына или дочери. Лена ревниво следила за успехами Сергея и часто повторяла:

— Все равно художником буду я, а не ты.

В конце концов так и вышло.

Дети искренне любили отца и обожали мать. В воспоминаниях Елены есть такие строки: «Мама едет на бал. Уже утром была примерка платья. Очень преданная семье портниха Франческа, полька, постоянно работавшая у нас, вечером, еще рот полон булавок — ползает на коленях вокруг матери, дошивая живой ниткой кружева, подкалывает матерчатые цветы.

Мать стоит перед зеркалом décolletée, двойная в отражении свечей, напряженная, ярко, победно красивая — и в нетерпении. Пахнет духами. Длинные белые перчатки, веер — они ждут. Целый обряд — и мы под обаянием. Но всюду мешаем и нас гонят — нас — меня и брата Сережу, а младший Володюшка уже спит. Начинаем возбужденную беготню по темным остальным комнатам, то в страхе крадемся, ощупывая мебель и пугая друг друга, то несемся и стукаемся о разные углы, стремимся с сердцебиением опять в мамину спальню, к свету.

Но вот туалет закончен — прекрасна сияющая мама, действительно красавица и сейчас будто чужая. Прощаемся — звонко переговариваясь, идет она, в мехах. Выездной лакей в передней, лошади поданы»[1].

---

[1] Маковская-Лукш Е.К. Мнемозина. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 745.

Ближайшей подругой Юлии Павловны в Петербурге была Александра Валериановна Панаева, впоследствии жена кавалергарда Г.П. Карцева, ученица Полины Виардо. В доме Виардо они и познакомились весной 1876 года и часто пели вместе: то Юля с Татусей — так звали Панаеву дома, — то Константин. «В ней был feu sacré — священный огонь, можно сказать, она огнем палила, когда пела. И все, каждая нота, каждое слово, каждая произнесенная буква, каждая пауза и самый огонь подчинялись ее воле. Это было в огне торжествующее сознание»[1], — вспоминал через много лет князь Сергей Волконский. Панаевой посвящали романсы Чайковский и Рубинштейн. Влюбленный в нее уже престарелый граф Адлерберг, бывший министр Двора и уделов, называл ее очаровательницей и подарил обширную музыкальную библиотеку с декоративной буквой «О» на сафьяновых переплетах.

Маковский писал портрет Панаевой с нотами Чайковского в руках. Этот портрет впоследствии считался одной из удачнейших работ худжожника. Он висел у Панаевых в зале, где проходили музыкальные вечера. Позже отец «Татуси» даже открыл в Петербурге собственный музыкальный театр.

Музыкальные вечера устраивали и Маковские. Петербургские аристократы любили бывать у них. Обстановка в их большой квартире на Адмиралтейской набережной не напоминала другие петербургские дома. Приемная, как и кабинет художника, была выдержана в восточном стиле: вся в коврах, тахтах и сувенирах из Египта, Персии, с Кавказа. Пышное убранство дополнялось каирскими этюдами хозяина дома. В столовой во всю стену тянулся застекленный шкаф-витрина из черного дерева с витыми колонками, в котором были собраны предметы старины: вышитая одежда, ювелирные изделия, утварь. Коллекционерство было страстью хозяина дома. В свободные часы он скитался по антикварным лавкам, толкучкам Александровского и Апраксина дворов в поисках древностей. Увлечение было целенаправленным: купленные вещи обретали вторую жизнь на картинах художника.



Дом на Адмиралтейской набережной, где прошло детство С. Маковского

Другой достопримечательностью столовой была мраморная статуя Ставассера «Нимфа и сатир»,

[1] Волконский С.М., кн. Мои воспоминания. Т. 1. — М., 1990. — С. 72.

воспетая Фетом. Другие комнаты напоминали о Людовиках, Генрихах, петровской Голландии, Венеции.

В доме были рады всем — одинаково приветливо принимали и неименитых художников, и великих князей. Аристократический уют, тактичность хозяйки дома, ее умение принимать гостей привлекали на знаменитые «вторники» к Маковским весь интеллектуальный Петербург. Здесь бывали художники Айвазовский, Брюллов, Ге, Лемох, Репин, А. Соколов, Шишкин; композиторы, певцы, музыканты А. Рубинштейн, Кюи, Чайковский, братья Ауэры и Менгэр (знаменитое трио Чайковского), Баттистини, Девойд, Котони, Лассаль, Маркони, чета Фигнеров, Мержвинский, сестры Панаевы, Славина, Фриде, Яковлев; драматические актеры Варламов, Горбунов, Давыдов, Сазонов, Люсьен Гитри, Лина Мэнт; юристы Андреевский, Герард, Кони, Нечаев, Утин, князь Урусов; ученые Костомаров, Миклухо-Маклай, изобретатель первой подводной лодки Джевецкий; писатели Апухтин, Боборыкин, Величко, Гончаров, Григорович, Полонский. Поэт Величко любил возиться с ребятишками, Гончаров обожал общество матери художника Любови Корнеевны, ее дочери Александры Егоровны и старого слуги Алексеича, и сегодня известного любителям живописи по знаменитому портрету у самовара, хранящемуся в Третьяковской галерее. П.Д. Боборыкин мастерски описал обстановку в доме, его хозяев в романе «Умереть уснуть».

Иногда дом Маковских превращался в театр. Мастерская художника становилась зрительным залом, арка в соседнюю комнату — сценой. Мебель выносилась в коридор, черная лестница устилалась коврами, украшалась комнатными растениями, так как парадную в такие дни занимали выездные лакеи с шубами своих хозяев. В доме орудовали обойщики и плотники. Юлия Павловна рассылала приглашения. Иногда в домашний театр Маковских приезжало до 150 гостей. Среди них неизменно бывали великий князь Владимир Александрович и бывшие соседи по Гагаринской набережной герцоги Лейхтенбергские. В домашнем театре Маковских в костюмах и декорациях ставились оперы и оперетты. В спектаклях были заняты хозяева, их друзья и профессиональные артисты. Например, в «Цыганских песнях» на сюжет Апухтина пели хозяйка дома, сестры Панаевы, юная Тилли Нувель, кавалергард Стахович, будущий артист МХАТа, красавица В. Афросимова, будущая княгиня Оболенская. В «Аиде» заглавную роль пела Александра Панаева, Амнерис — ее сестра Е.В. Дягилева, Радамеса — выдающийся тенор Мержвинский, Амонасро — Константин Маковский. Примерно в том же составе играли и «Риголетто».

В то время аристократы Петербурга увлекались постановкой «живых картин». В кружках любителей художеств Константин Егорович

слыл блестящим постановщиком, умеющим воплотить в жизнь свои художественные фантазии. А.А. Плещеев, часто встречавшийся тогда с Константином Егоровичем в клубе художников, вспоминает: «К.Е. Маковский использовал сценою для задуманных им картин так называемые «живые». Здесь собирали лучшую публику столицы. Я помню, сколько раз Константин Егорович приходил с наброском и располагал участников этого живого спектакля. Наблюдал сочетания красок, соответствие лиц с декорациями»[1].

Известия о спектаклях у Маковских мгновенно разносились по Петербургу. Великие князья нередко обращались с просьбой повторить постановки в их дворцах, а живая картина «Боярский пир» и «Аида» были повторены в особняке А.Н. Нарышкиной для государя.



В. Штернберг. В Каченовке, имении Тарновского

Сразу после рождения первенца встал вопрос о летнем отдыхе на природе. Желая дописать давно начатую большую картину «Русалки», К. Маковский летом 1878 года снял у своего приятеля Свирского усадьбу Загоны на границе Черниговской и Полтавской губерний рядом со знаменитой Диканькой Кочубеев. Здесь они подружились с соседом-помещиком В.В. Тарновским и несколько последующих лет отдыхали у него в Качановке. Кто только не писал эти места — от итальянца Луиджи Премацци и художника начала XIX века В. Штернберга до Репина и всех трех братьев Маковских. Природа этого уголка Малороссии действительно была изумительна. В окна усадьбы стучали ветки деревьев старого парка, за ними виднелись искусственные пруды, через которые были перекинуты изящные мостики. По берегам стояли беседки. Одна была особенно знаменита: в ней Глинка писал «Руслана и Людмилу».

На террасе среди цветов устраивались чаепития. Детей — а их набиралось человек до двадцати пяти — сажали за отдельный стол. К каждому был приставлен казачок в синем кафтане с красным поясом, но это не мешало юным господам вести себя как заблагорассудится. Их веселый и шумный стол взрослые называли «жабокриковкой».

---

[1] Маковский С.К. Блокноты 40-х годов с заметками и выписками из воспоминаний. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 68.

Но в памяти Сергея Маковского Качановка оставила и другой след: именно здесь он перестал бояться одиночества среди природы. Когда шум «жабокриковки» надоедал ему, он убегал в дальние аллеи парка и там часами наблюдал за муравьями, стрекозами, божьими коровками. Много лет спустя, объясняя выбор в университете биологического факультета, говорил полушутя-полусерьезно, что полюбил живую природу в первые годы жизни в Качановке.

Уединившись в тиши природы, дети много читали. В Качановке ими были прочитаны «Демон», «Записки охотника», «Принц и нищий», «Хижина дяди Тома». К.Е. Маковский, привыкший работать в Париже, приезжал в Качановку на две-три недели, принимал участие в чаепитиях, пикниках, музыкальных вечерах, коллективных походах за грибами, но очень много писал и здесь: гостей, крестьян, солдат, цыган, ребятишек. Там, например, была написана картина «Гаданье», несколько лет назад возвращенная в Россию Хаммером. Самая колоритная фигура на ней — маленький Сергей, пристально наблюдающий за действиями цыганки. «Русалки» были закончены и тотчас куплены Александром II для Эрмитажа. Он любил Маковского, называл его «мой живописец», не раз позировал ему. После выполнения наиболее удачного портрета — в гусарском мундире с любимой собакой-сеттером Милордом у ног — государь подарил Маковскому «для милых крошек» щенка Гордона, отцом которого был «Милор», как дети художника называли его по-французски. Летом 1880 года царь пригласил Маковского в Ливадию — писать портреты его самого, княгини Юрьевской и их детей — Гоги, Оли и Кати. Семья поселилась в Кореизе, в усадьбе Гончаровых. В расположенных вокруг аристократических дворянских гнездах — графов Адлербергов, княгини Юсуповой, Столыпиных — постоянно организовывались музыкальные вечера, на которых пели и Маковские. Впрочем, Константин Егорович был сильно занят — каждое утро за ним приходила царская коляска с шестеркой запряженных попарно вороных английских лошадей, с кучером и выездным лакеем в накрахмаленных ливреях и треуголках, и художник ехал работать — писать государя и его семью. Александр II был дружески доверчив со «своим живописцем», жаловался на нелады с наследником-цесаревичем, присутствуя на сеансах детей, ласково призывал к порядку расшалившегося Гогу. Вечерами провожал художника до кареты и неизменно вручал ему букет «для жены-красавицы» и конфеты «для милых крошек». Сеансы продолжались и в Петербурге, но до трагического события 1 марта 1881 года завершить работу не удалось. 1 марта Юлия Павловна после завтрака вышла прогуляться и встретила сани с умирающим государем. Рыдая, она вернулась домой, застала перепуганных ребяти-

шек. Их няня Дарья Родионовна Климочкина, не владея собой, причитала:

— Убили царя-батюшку, у-би-и-ли!

Много лет спустя Сергей Маковский опишет это событие в очерке «Отец и мое детство»: «Этот испуг мой, это горе любимейших на свете женщин, матери и няньки Дарьи, я навсегда запомнил.

Покушение произошло около половины второго. А около четырех прибывший гофф-курьер повез отца в Зимний дворец. Никого не было, кроме Юрьевской. Она стояла на коленях у дивана, на котором лежало тело государя, покрытое простыней со следами крови. Лицо его съежилось и все было испещрено пятнами от осколков. Пятна не скрыли и гримировщики. Отец писал портрет Александра II, горько плача. И позже, всякий раз, когда он говорил о «страшном сеансе», у него навертывались на глаза слезы»[1].

До революции это полотно хранилось в гатчинском дворце. Копии разлетались по стране множеством репродукций и почтовых карточек. Одну из них можно увидеть в рамке над роялем (справа) в картине Репина «Не ждали». На ранних эскизах картины изображение убитого государя четче. В.В. Стасов, не разделявший мыслей К.Е. Маковского о служении чистому искусству, высоко оценил работу художника, заявив: «Может быть, выше всего грудной портрет императора Александра II, написанный одним горячим взмахом через несколько часов после кончины государя. По силе сосредоточенности эффекта, по горячности и мастерству исполнения я признаю этот талантливый набросок достойным товарищем к портрету Брюллова, написанному им самим»[2]. В настоящее время этот портрет экспонируется на постоянной выставке, посвященной Александру II, расположенной рядом с церковью Спаса на Крови и являющейся частью одного с ней музейного комплекса.

Такие события запечатлевались в памяти Сергея надолго и заставляли его задумываться о жизни, в частности, о труде отца, о сложности и серьезности его работы. Особенно запомнилось ему 25-летие художественной деятельности отца в 1883 году (отсчет шел от получения первой серебряной медали в годы ученичества). Празднование в одном из клубов на Мойке было в разгаре, когда кто-то из друзей пожалел, что на торжестве нет сына-первенца. После полуночи пятилетнего Сергея разбудили, нарядили и привезли в карете на праздник. Он навсегда запомнил то чувство радости, которое испытал в объятиях родителей на этом торжестве, и чувство гордости за отца. В мемуарах Сергей Константинович отмечал, что после этого юбилея

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 55.

[2] Там же. — С. 55.

он стал сознательнее относиться к работе отца, заинтересовался живописью, взялся за карандаши и краски. Сестра Лена также верила в свое призвание и не отставала от брата. Бывавшие в доме художники удивлялись: «Такие малыши, а так рисуют! Что значит кровь!» Единственный ученик Константина Егоровича, «вольноопределяющийся Крэмер», согласился быть учителем Сережи и Лены. Когда Сергей подарил отцу свою акварель «Полтавский бой», сопроводив вручение декламацией отрывка из пушкинской поэмы, отец пригласил его к сотворчеству — писать небо и облака на панно для особняка С.П. фон Дервиза.

Кроме учителя рисования у юных Маковских были преподаватели танцев, гимнастики, фортепиано, французского и немецкого языков. Дети были особенно привязаны к гувернантке, владевшей четырьмя иностранными языками, Раисе Николаевне Манаевой, которая считалась почти членом семьи, и к студенту-медику Илье Андреевичу Черкасову, преподававшему им естественные науки.

С 1885 года семья возобновила поездки за границу. На лето уезжали с гувернантками старших детей и няней двухлетнего Володи. В Париже снимали квартиру на улице Монтень, отец к тому времени купил знаменитую мастерскую В.В. Верещагина с вращающимися по солнцу стенами — «Мэзон-Лаффит» — и с утра до вечера работал в ней. На плечи Юлии Павловны, Манаевой и молоденькой гувернантки-швейцарки Сюзанны Штюрклер ложилась забота о детях: ночные страхи маленького Володи, внезапная скарлатина Лены, первая влюбленность восьмилетнего Сережи, посылавшего соседке-швейцарке французские романсы, которые пела мать: «Si tu m'aimais, si l'ombre de ma vie».

Юлия Павловна любила Лермонтова, Константин Егорович — Пушкина. Сергей, подружившийся с Сюзанной Штюрклер, воспринял и ее увлечения: она приохотила его к французской поэзии, особенно Виктора Гюго и Франца Коппе. Он не раз вспоминал, как во время прогулки в горах близ Интерлакена с пафосом читал в маленьком ресторанчике «L'Epave» Коппе. За пять лет семья побывала в Экслебене, Биаррице и Ницце, но большую часть времени проводили в Париже. Юлия Павловна стремилась показать его детям таким, каким понимала его сама — веселым, приветливым, красочно-шумным и вместе с тем — городом великой истории, литературы, музыки, изобразительного искусства. Долгие часы они проводили в Лувре, гуляли по Елисейским полям и в саду Тюильри. Дети пускали кораблики в водоемах фонтанов, играли «в Жюль-Верна» и мечтали о новых дальних путешествиях: заграница уже воспитала интерес к ним. Но, конечно, не отказывались и от путешествий ближних. Отец часто брал старших детей в пригороды Парижа Аржантей, Пасси, Отей, Нейи — наблюдать

за работой молодых художников и просто любоваться природой. В то время парижский Салон еще не принимал импрессионистов, а Маковский всегда заступался за них, заявляя, что у этих «отщепенцев», «смутьянов», отвергнутых блюстителями академизма, много интересной новизны.

— Какие живые краски! Сколько воздуха и света в их небрежно намалеванных полотнах!

Константин Егорович и сам искал солнечной прозрачности, красочных переливов светлых гамм, пытался уйти от несвободы академизма, за что постоянно подвергался нападкам критиков и в первую очередь В.В. Стасова. А.А. Плещеев вспоминает: «Маковский как-то приехал мрачный. Оказалось, очень обиделся на Стасова. Тот упрекнул его в яркости красок. И совсем неудачно поставил ему на вид старых мастеров, у которых такие «целомудренны и бледны».

— Ни в одной итальянской галерее вы не найдете вашего лютовства колорита.

— А что вы ему ответили? — спросил приехавший только что в Петербург В.В. Верещагин.

— Ничего. Разве с ним можно спорить? Когда он начинает орать у себя на Спасской, все городовые у Исаакия беспокоятся.

— Напрасно. Мне он этого не скажет. А уж, кажется, я этих красок не жалею. Вы бы ему напомнили, что самой молодой из этих картин по крайней мере лет двести от роду. Срок достойный, чтобы краски выцвели до излюбленной им бледной немочи»[1].

На возражения типа «наша действительность серенькая» Маковский возмущенно возражал: « Вот, не угодно ли? Это в России от полюса до тропиков. Нужно видеть сквозь бельмы, чтобы находить и такого. Что, у Пушкина действительность серенькая? У Лермонтова?»[2]

Доказательство интереса к импрессионизму — картина 1889 года «Биарриц», до недавнего времени не известная россиянам, а полтора десятилетия назад подаренная Третьяковской галерее внуком художника, парижанином Иваном Сергеевичем Маковским. На картине изображены ярко освещенные солнцем море, пляж, маяк, а на высоком берегу в черных костюмах и в неудобных, как на картинах Домье, позах два старика, с не разгибающимися от возраста или от непосильного труда спинами, смотрят на этот веселый, солнечный, недоступный им праздничный мир.

Сергей Константинович, хранивший эту картину до конца своих дней, в очерке об отце заметил, что по меткости и динамизму эту

[1] Маковский С.К. Блокноты 40-х годов с заметками и выписками из воспоминаний. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр . 68.

[2] Там же.



К.Е. Маковский. Боярский свадебный пир

работу вполне можно было бы принять «за какого-нибудь Будена», и высказал сожаление, что отец не пошел именно по этому пути. Но так или иначе, именно отец научил сына ценить и понимать разное искусство, не отвергать новизну, и в дальнейшем это умение замечать новое, поощрять нарождающиеся тенденции, отстаивать право молодых художников на собственное видение мира выдвинуло Сергея Маковского в число ведущих художественных критиков буквально с первых статей.

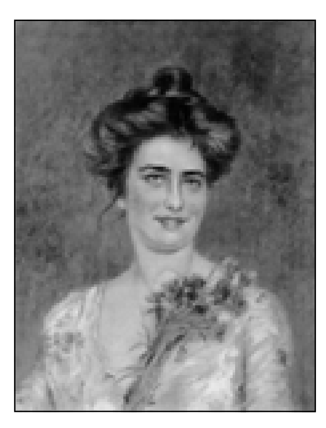
Выбор Константина Маковского остановился на русской старине, что, очевидно, не было случайностью. В 1883 году на Всемирной выставке в Антверпене головокружительным успехом пользовалась его картина «Боярский свадебный пир», удостоенная самой высокой награды — Большой золотой медали. Орденом короля Леопольда был награжден и сам художник. При работе над этой картиной художнику позировали жена, ее сестра Екатерина, подруга Юлии Павловны В. Афросимова и старший сын Сергей. Картину купил американец Шуман, владелец ювелирного магазина[1], и, окрыленный ее успехом, заказал Маковскому еще одну работу на тему русской старины — «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем».

Лето 1888 года провели в Качановке, а оттуда Сергей с матерью направились в Крым: в Севастополь, Ялту, Гурзуф. Вскоре в Качановку пришло письмо от Сергея с рисунками — перышком с раскраской — крымских деревьев: тополя, ореха, кедра. Погода в Крыму была холодной, море — бурным, на обратном пути Юлия Павловна так тяжело заболела, что в Петербурге улицу перед их домом застилали соломой — лишь бы шум не тревожил больную. Плеврит продолжался более полугода, и, когда в июне 1889-го года по совету врачей ее отправляли в Киссинген, в железнодорожный вагон больную вносили на руках. Старшие дети были при ней. Володю на год взяли Султановы — сестра Юлии Павловны писательница Екатерина Леткова и ее муж, профессор архитектуры Николай Султанов.

В Киссингене Юлия Павловна начала принимать грязи и быстро поправлялась, окруженная вниманием детей и друзей. В августе всей

---

[1] В настоящее время картина находится в галерее Марьери Пост под Вашингтоном.



К.Е. Маковский. Портрет жены

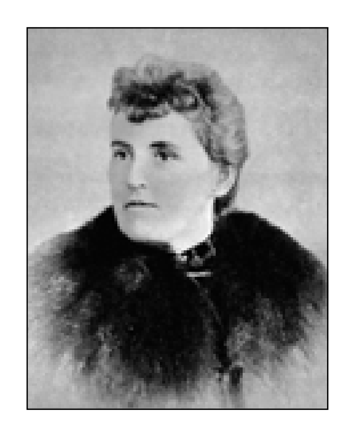
семьей переехали в Сен-Жан де Лю на границе Франции и Испании, оттуда — в Биарриц. Там Юлия Павловна снова простудилась, и сам тяжело больной (она оказалась его последней пациенткой) врач С.П. Боткин не разрешил ей ехать в Россию, а посоветовал отправиться на Средиземное море. В Ницце сняли квартиру в вилле Франчинелли, лето 1890-го года провели на курортах Швейцарии и Северной Италии, но через год плеврит повторился. Встревоженные дети вызвали из Петербурга «тетю Катю», сестру матери-писательницу, из Парижа — отца. Тот разыскал в Кенигсберге петербургского профессора-легочника, и сделанная буквально в последнюю минуту операция спасла Юлию Павловну от гибели.

Весной больную увезли в горы: Бруннен, Аксенштейн, Белладжио, Монте-Женерозо. Курорты сменяли один другой. Но больная поправлялась медленно. Она была настолько слаба, что самостоятельно не могла ступить и шагу. Двенадцатилетний Сергей и гувернантка Р.Н. Манаева выносили ее в сад на руках и заботливо усаживали в шезлонге среди вьющихся роз. Осенью вернулись на виллу Франчинелли. Сергей готовился поступать в Александровский лицей. Юлия Павловна несколько окрепла и собиралась сопровождать сына в Россию, но весной снова слегла — на этот раз с радикулитом.

Константин Егорович бывал в кругу семьи наездами: он ездил то в Испанию, то в Нижний Новгород — выбирать место для задуманной им огромной картины «Воззвание Минина к нижегородцам», то писал этюды в Мэзон-Лаффите. Семья не догадывалась, что у него есть подруга на стороне. Очевидно, она шантажировала своего знаменитого поклонника, он вынужден был признаться жене. Юлия Павловна не простила измены. Они расстались.

Из-за болезни матери Сергей отправился в Россию один. Мать положила ему в нательную ладанку сторублевую купюру и отправила в Вену, откуда певица Фриде должна была довезти его до Варшавы и посадить на петербургский поезд. Но юный путешественник тут же разменял сторублевку на лиры, объехал все города Северной Италии, отовсюду посылая матери восторженные письма, опоздал к Фриде на неделю и вскоре предстал перед отцом в его петербургской мастерской с рублем в кармане. Так закончилось его детство и началась юность.

Юность



Е.П. Леткова-Султанова

В мастерской отца на видном месте стояла только что привезенная из Парижа новая картина «Ромео и Джульетта». В Ромео Сергей узнал своего кузена, молодого художника Сашу Маковского, отметил про себя, что Саша, хоть и хорош собой, но не так уж молод, как Ромео, а Джульетта еще старше, толстовата и простовата. После флорентийских и венецианских кватрочентистов картина ему не понравилась, но, не желая обижать отца, он промолчал, кто позировал для Джульетты, тоже не стал выяснять и быстро уехал в Медведково на дачу тети Кати — Екатерины Павловны Летковой-Султановой. За все лето отец проведал сына всего один раз: приехал постаревший, не в духе, бранил ухабистую проселочную дорогу. В течение всей лицейской зимы Сергей не виделся и не переписывался с отцом. В отпуск ходил то к бабушке на Лиговку, где все были от души рады ему, угощали чаем с медом, с вареньем, с мятными пряниками. Нравилось ему бывать и в петербургском доме Султановых. Николай Владимирович Султанов был известным архитектором, директором института гражданских инженеров, двоюродным братом известного историка, публициста и политика, редактора газеты «Речь», создателя и главы партии кадетов П.Н. Милюкова, взгляды которого разделял. Екатерина Павловна придерживалась иных политических убеждений. Главной темой ее рассказов, романов и повестей был «женский вопрос» — образование женщин, их участие в общественной жизни. На ее письменном столе стоял портрет И.С. Тургенева с дарственной надписью: в юности она несколько раз встречалась с писателем и разговаривала как раз о судьбах русских женщин. Она сотрудничала с М.Е. Салтыковым-Щедриным в «Отечественных записках», с Н.К. Михайловским —

в «Северном вестнике» и «Русском богатстве». Она сочувствовала народникам и нередко ездила к сановным чиновникам просить о помиловании кого-нибудь из них. Но разница в политических убеждениях не мешала супругам Султановым мирно жить под одной крышей. Детей у них тогда не было, и Сергей быстро стал любимцем тети и дяди. Он любил у них бывать еще и потому, что встречал здесь друзей отца и матери — художников, писателей, ученых. Особенно часто приезжали к Султановым П.Д. Боборыкин, А.Ф. Кони, М.М. Ковалевский, В.И. Немирович-Данченко, И.Е. Репин, М.Г. Савина, С.Д. Шереметев, Глеб Успенский.

В лицее Сергей несколько расслабился и при хороших оценках по предметам получил низкий балл за поведение. Лицейское начальство постановило не переводить его в шестой класс, где лицеистам полагалась уже треуголка и шитый серебром мундир. Уязвленный этим сообщением, Сергей поехал к отцу за советом. Отец предложил перейти из лицея в гимназию. Во время этой встречи и познакомился Сергей с «Джульеттой» — новой женой отца М.А. Матавтиной. Отец пригласил его на лето в свое новое имение под Нижним Новгородом, где собирался дописывать давно начатого «Минина». Сын ничего не ответил, но вскоре написал письмо, в котором почтительно, но твердо просил отца не рассчитывать на его приезд.

Любимец матери, отвечавший ей такой же пылкой, нежной и преданной любовью, он не мог простить отцу измены и перестал встречаться с ним. Много позже от сестры он узнал, что Володя и Лена не теряли связи с отцом: Володя под руководством отца копировал его акварельные работы, Лена тоже показывала ему свои рисунки, переписывалась с ним, когда отец уезжал из Петербурга. В одном из писем брату она сообщила: «В феврале 1892 года на Академической выставке в Петербурге была выставлена «Вакханалия» отца. У меня нашлась газетная рецензия, присланная мне с письмом отцом. У меня имеется несколько маленьких писем из Парижа от ноября 1891 и марта 1892 г., где он мне сообщает о своих работах, и, видимо, заинтересован моими успехами, заботливо высылает гравюры для срисовывания, дает советы, высылает книги для Вовы, говорит о предстоящей поездке в Испанию, о выставке в Salon, о картине «Roméo et Julia»[1].

Осенью 1893 года Сергей продолжил учебу в частной гимназии Гуревича на углу Бассейной и Обводного канала. Гимназия Якова Григорьевича Гуревича имела репутацию «питомника полупривилегированного типа». В ней преподавали ученые, писатели, артисты. Боль-

[1] Маковская Е.К. — С.К. Маковскому. 14.5.1949. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 330.

шое внимание уделялось эстетическому развитию воспитанников: изучались рисование, лепка, пение. Русскую литературу преподавал брат известного архитектора А.А. Витберг. Немецкий язык — популярный переводчик Лермонтова и А.К. Толстого Ф.Ф. Фидлер, географию — генерал Пуликовский, историю — сам Гуревич и доцент Форстен, несколько позже получивший университетскую кафедру. Сдать экзамены в гимназии было нетрудно. Но преподаватели требовали, чтобы их воспитанники в течение года много читали.

Весь шестой класс Маковский прожил в гимназическом интернате, пока Юлия Павловна не вернулась из-за границы. Он пришел в гимназию «реалистом», так как в лицее не изучали греческого языка. Остальные «реалисты» гимназии не считали нужным изучать греческий, так как мечтали о карьере инженеров. Сергей больше дружил с теми гимназистами, которые любили историю, античность, литературу. Здесь уместно вспомнить слова С.Н. Булгакова о том, что «свое воспитание интеллигентный русский юноша получает в средней школе, не у педагогов, конечно, а в своей новой товарищеской среде. Это воспитание продолжается в университете»[1]. Роль товарищеской среды действительно нельзя недооценивать. В гимназии Гуревича Маковскому с товарищами повезло.

Ближайшим его другом по интернату был Константин Фан дер Флит, сын профессора физики, юноша на три года старше Сергея, «красавец, умница, рыцарственно-добрый защитник слабых и угнетенных, весельчак, фантазер, атлет»[2]. Он хорошо фехтовал, танцевал и играл на гитаре. Из «приходящих» гимназистов Маковский ближе всего сошелся с сыном редактора «Русского богатства» Н.К. Михайловского Николаем и сыном редактора «Недели» Павлом Гайдебуровым. Серьезный, начитанный Николай слыл в гимназии театралом, что сближало его с Павлом, мечтавшим о реформировании театра, об авангардных постановках, фантастически преданным идее общедоступного театра[3].

Частым гостем у Маковских был Евгений Кузьмин, остроумный и дружески преданный Сергею и его сестре. Елена вспоминает в мемуарах: «Мы его прозвали графоманом за фантастические узоры, которыми он испещрял свои записки и письма. Очень способный, но с долей дилетантизма, который не сумел перебороть»[4].

---

[1] Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество// Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. — М., 1909. — С. 103.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 144.

[3] В дальнейшем его мечты осуществились: он женился на актрисе, сестре Комиссаржевской, вместе с ней создал передвижной театр, где играл главные роли.

[4] Маковская Е.К. Воспоминания о К.Е. Маковском. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 746.

Еще одним гимназическим другом Сергея Маковского был Лев Велихов — шахматист, философ, поэт, мечтатель. В семье Велиховых Сергея принимали как родного. Мальчики вместе мечтали о дальних странствиях и впоследствии осуществили их, вместе побывав в Италии, Испании и даже Соединенных Штатах. К компании примыкал и «высоковозрастный реалист» Сергей Соловьев — талантливый пианист-импровизатор, пародист декадентской поэзии. Друзья весело смеялись, когда он, подняв глаза в потолок, прижав руки к груди и раскачиваясь, произносил нараспев:

На небесах горят паникадила,
А долу — тьма.
Ходила ты к нему иль не ходила?
Скажи сама.

Дружеская шестерка то и дело устраивала веселые розыгрыши. Единственным их знакомым декадентом был Александр Добролюбов — один из самых ярких представителей эпохи раннего символизма. Через 60 лет среди рукописей покойного К.В. Мочульского друзья найдут воспоминания об уже совсем забытом А. Добролюбове, где есть такие строки: «Он хотел быть «poète maudit», пережить бурную жизнь Рэмбо, побывать в искусственных раях Бодлэра и извращенном аду Верлена, испытать все соблазны демонизма. Ему пришлось оставить университет, где он страстно предавался проповеди самоубийства. Комната, в которой он жил, была обита черным сукном и обставлена различными символическими предметами. О нем ходили темные слухи: говорили, что он пьет опиум, занимается магией, служит черные мессы. Он «чудил», оригинальничая, подражая герою Гюисманса «Наоборот». Под позой дэнди и сатаниста скрывалась большая культура и глубокая любовь к поэзии. На Брюсова влияние его было решающим. «Из знакомства с А. Добролюбовым, пишет автор «Chefs-d'œuvre», я вынес многое. Он был тогда крайним эстетом и самым широким образом начитан в той «новой поэзии» (философской), из которой я, в сущности, знаю лишь обрывки. Он был пропитан самым духом «декадентства» и, так сказать, открыл передо мной тот мир идей, вкусов, суждений, который изображен Гюисмансом в его романе «Наоборот». Истинную любовь к слову, как к слову, к стиху, как к стиху, показал мне именно Добролюбов. Его влиянию и его урокам я обязан тем, что более или менее искусно мог сыграть навязанную мне роль «вождя русских символистов»[1].

Гимназисты решили в таинственной обстановке разыграть Добролюбова. Сергей в это время тоже был «приходящим», он жил с матерью,

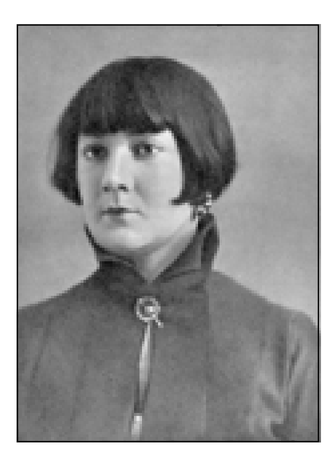
---

[1] Мочульский К.В. Александр Добролюбов// Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 138.

сестрой и братом на Надеждинской улице. Для спектакля выбрали его комнату: затянули стены черной бумагой, в углу за ширмой поставили пианино, Сергей и Лена сочинили пародийные стихи на тему «Происхождение человека». Гимназист Евгений Кузьмин для верности заехал за Добролюбовым и привез его на Надеждинскую. На столике возле черепа зажгли свечу. Соловьев за ширмой заиграл на фортепиано. Сергей, облаченный в хламиду из простыни и золотые браслеты, начал чтение, Лена в таком же одеянии иллюстрировала текст поэмы заготовленными заранее рисунками. Остальные участники действа, тоже в простынях и с золотыми запястьями, сидели кружком на полу. Поэма рассказывала о жизни каторжников, роющих землю в неведомой стране по велению неведомых духов. В конце поэмы чтец изобразил обморок, его «откачали» и усадили за стол. За ужином произносились приветственные речи и тосты. Добролюбов все принял за чистую монету.

Эпизод обсуждался в редакции «Северного вестника», где его сочли «недопустимым посягательством на святая святых поэзии».

Вернувшись в Петербург, Юлия Павловна возобновила «вторники», на которые по-прежнему съезжались друзья дома. Ее племянница и воспитанница, будущая актриса МХАТа Ольга Пыжова вспоминала много лет спустя: «Все без исключения, кто бывал у тети Юли, казались мне доброжелательными, внимательными и приветливыми. Они приходили в определенные дни с визитами, сидели недолго. Никогда ни о чем не спорили, легко, без раздражения уступая мнению собеседника, с улыбкой и заинтересованностью смотрели друг другу в глаза. Мягкий, неопределенный тон их беседы, желание всячески поддержать и ободрить того, с кем они говорили, мне очень нравились, и я была в восторге от атмосферы благодушия, покоя, изысканной воспитанности. Белая с золотом мебель, горничные в накрахмаленных передниках, разносившие чай, негромкие голоса, улыбающиеся лица — это показалось мне прекрасным, праздничным миром, жить так, как живут эти люди, представлялось большой радостью»[1].



О.И. Пыжова, кузина С. Маковского

[1] Пыжова О.И. Призвание. — М., 1974. — С. 12.

«Первое крещение» как актриса Ольга Ивановна получила в доме Маковских. Здесь было «открыто» немало славных имен. Так, однажды виртуоз-балалаечник, основатель великорусского оркестра В.В. Андреев привел на дневной прием Юлии Павловны двадцатидвухлетнего юношу, еще почти никому не известного талантливого певца Федора Шаляпина. Сергей, которому было поручено заботиться о певце и его аккомпаниаторе Таскине (перед выступлением поднести стакан вина «для храбрости»), заметил и плохо сидевший короткий фрак юноши, и большие красные руки, нелепо торчавшие из коротких рукавов. Но с этого дня он запомнил и удивительный голос Шаляпина, а впоследствии и подружился с певцом. «С этого приема, — вспоминал в мемуарах Маковский, — началась большая карьера Шаляпина. И сам певец никогда этого не забывал: сколько ни встречался, бывало, с моей матерью, непременно напомнит преувеличенно ласково: «Голубушка, ведь вы тогда-то, первая! Крестник я ваш», — и расцелует»[1].

Большое участие в судьбе Шаляпина принял скрипач Лев Ауэр, с женой которого Надеждой Евгеньевной Юлия Павловна Маковская была очень дружна, а дочери Ауэров Зоя, Надя, Тиля и Лиля дружили с Сергеем и Леной Маковскими — своими ровесниками. Надежда Евгеньевна увлекалась французской литературой, читала наизусть Ронсара и Монтеня. В ее парижской квартире Сергей встречал Анатоля Франса и Клемансо. Юлия Павловна, как и ее дети, очень легко сходилась с людьми, у нее было много друзей, с удовольствием посещавших ее дом, с радушием принимавших ее у себя, приглашавших на лето в свои имения. Лето 1894 года провели в тульской деревне Скородное близ станции Скуратово. Отдыхали там без Володи: он проводил лето на острове Эзель у знакомого матери — немецкого пастора, готовившего его к поступлению в Annenschule. Деревенская обстановка располагала к стихотворчеству, и Сергей описывал ее в своих стихах.

Представьте: ясный вечер лета,
Полутемно в большой гостиной,
Лишь змейки розового цвета
Дрожат на мебели старинной.
Представьте: ясный вечер лета.

В окно из сумрачного сада
Цветы струят благоуханья,
Неясный гул. Мычанье стада
И мух вечерние жужжанья
В окно из сумрачного сада.

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 172.

На стеклах отблеск мутно-алый
Давно погасшего светила.
В усадьбе странно. День усталый
Глядит на то, что было, было.
На стеклах отблеск мутно-алый.

И в час, когда вся жизнь обманна,
Вся жизнь, как марево пустыни,
Представьте, кто-нибудь нежданно
Возьмет аккорд на клавесине.
В тот час, когда вся жизнь обманна[1]*.*

Из Скородного шестнадцатилетний поэт успел съездить на Нижегородскую ярмарку, в одном из павильонов которой выставлялась огромная картина отца «Воззвание Минина к нижегородцам». Рассказывал сестре, что большее впечатление на него произвели росписи северных павильонов — по изразцам, — выполненные К. Коровиным и Врубелем.

Дождавшись возвращения сына, Юлия Павловна с друзьями и сестрами отправилась в путешествие по Волге, оставив детей с их бывшей гувернанткой, а теперь просто другом семьи Раисой Николаевной Манаевой. Ездили в имение Елагиных на премьеру «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина, поставленную режиссером Юрием Беляевым. Принимали гостей: кузена Колю Трофимова, лучшую подругу Лены Сашу Миллер, имение которой Карпаны находилось близ станции Токаревка Тамбовской губернии. Осенью того же года дядя Иван Пыжов — большой знаток лошадей и любитель церковного хорового пения — зазвал племянников на свою новую дачу в Финляндию, близ станции Мустомяки. Природа этого края очаровала Маковских, и осенью следующего года они вместе с Ауэрами решили отдохнуть в пансионе Рауха близ Иманты. «Финляндия была немного «заграницей» для нас, и дышалось в ней по-заграничному как-то свободнее, независимее. Вероятно, этим главным образом и вызывалось ощущение окрыленности, лишь только, бывало, очутишься по ту сторону финской границы в Териоках, и начнут чередоваться маленькие чистенькие станции с прогуливающимися «к поезду» дачниками, с тесным буфетиком, где рюмка водки закусывалась горячим пирожком, и с непременным дребезжанием перронной арфистки или какого-нибудь шарманщика. В этом ощущении сказывалась вечная тяга наша, истинно российская, послепетровская тяга на Запад.

---

[1] Маковский С.К. Представьте: ясный вечер лета. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 746.

Была особая близость природы, мало заселенной, с бесконечным мелколесьем в брусничных зарослях и мхах, с высокими муравьиными кучами, с бревенчатыми заборами и неисчислимыми меандрами шхер. И тишина была особая, летом — без птичьего гама, без мушиного гуда и деревенских гомонов среднерусской равнины, тишина северная, застылая, прерываемая только шумом быстрин и водопадов, тишина нелюдимая и, вместе, дружелюбная к человеку и помогающая мыслям»[1].

Примерно эти же чувства выразил в стихах «Сайма в полдень» навещавший Ауэров у Рауха поэт и философ Владимир Сергеевич Соловьев:

Этот матово-светлый жемчужный простор
В небесах и зеркальной равнине,
А вдали этот черный застывший узор, —
Там, где лес отразился в пучине.

Если воздух прозрачный доносит порой
Детский крик иль бубенчики стада —
Здесь и самые звуки звучат тишиной,
Не смущая безмолвной отрады[2].

Особая тишина, с которой не вязалась русская тоска, располагала к созерцательности и поэзии. Только что вернувшийся «из фиордов» Бальмонт выпустил книгу стихов «Под северным небом». Кузина Сергея Маковского Маша, начинающая актриса, побывав у Рауха, оставила на память брату стихи:



А. Головин. Портрет Марии Смирновой

Возьми меня на Север — в поле,
К летящим журавлям, к весне.
Пусть из неволи — вновь неволя,
Но вновь простор. В предвешнем сне
Вновь пробужденье, ласка, солнце,
Подснежников короткий век.
Вновь сквозь чердачное оконце
Пусть заискрит последний снег
И разойдется. И невольно
Забрызгает грозою май.
Возьми меня на Север — в поле,
В мой хмурый, заунывный край[3].

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 126-127.

[2] Там же. — С. 127.

[3] Смирнова М.А. Возьми меня на Север//Жар-Птица. — 1922. — № 8. — С. 20.

Свое восхищение финской природой передавал в стихах и Сергей, то и дело уединявшийся в лесу или на берегу озера. Одно из стихотворений, начинавшееся словами:

Безмолвный край, угрюмый край, холодный край.
Везде — покой унылого простора,
Везде — туман и серые озера.
Моих осенних дум, поэт, не нарушай! —

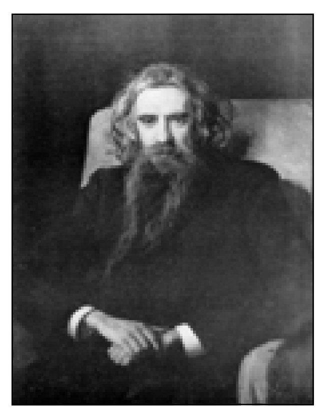
очень понравилось петербургским друзьям Сергея Феде и Соне Случевским. Тетрадку со стихами они показали отцу, тот одобрил «поэтическую суть», но не взялся судить «о самой стихотворной ткани» и предложил показать тетрадку большому знатоку, своему другу графу Голенищеву-Кутузову. Через неделю он несколько сконфуженно вернул ее со словами: «Граф нашел, что лучше других «Сайма», но в этих строфах грубая ошибка: в шестистопном ямбе не достает цезуры после третьей стопы». Критика подействовала на начинающего поэта: «С тех пор, кажется, не допускал я этого промаха в шестистопном ямбе»[1], — заметил Сергей Константинович через много лет, уже будучи автором нескольких поэтических сборников и редактором издательства «Рифма». А понравившуюся Случевским и Голенищеву-Кутузову «Сайму» он включил через десять лет в свой первый поэтический сборник как одно из самых ранних стихотворений.

Владимир Сергеевич Соловьев был самой незаурядной личностью, гостившей в пансионате Рауха. Встреча с ним оставила глубокий след в душе Сергея Маковского. К воспоминаниям о Соловьеве он обращался много раз. Юношеские и более поздние встречи стали материалом разных очерков. Примечательно, что в массе воспоминаний о философе преобладают рассказы людей, которые были гораздо моложе его, встречавших Соловьева в детстве и ранней юности. И во всех этих воспоминаниях много общего. Обращает на себя внимание то, что все мемуаристы много слышали о Соловьеве до встречи с ним, знали, что он человек необыкновенный, и эта необычность была как бы исходным пунктом в отношении к нему, в восприятии его как личности: «Весь он — со своей тонкой и высокой фигурой, бледным лицом и курчавившимися седоватыми волосами, со своим нелепым, совершенно единственным смехом, со своими глубокими чудесными глазами был благороден и необыкновенен... И без всякого знакомства с его философской системой, без знания его намечавшегося пути и большой роли, которая предстояла ему, ясно было, что человек этот — другого мира, чуждого большинству людей... Бог, евангельские главы Страстной недели, черные стены Успенского собора и медные удары

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 129.

«Ивана Великого», и радость того, что Христос воскрес, как это ни странно и ни дико, и что вера в это одна открывает истину и может преобразовать мир — вот что несомненно в наших глазах нес он в себе и пронес через всю свою жизнь»[1], — пишет К. Ельцова, сестра философа Льва Лопатина, семью которой связывала с семьей Соловьевых многолетняя дружба.



Н. Ярошенко. Портрет В. Соловьева. 1895

Совсем маленьким ребенком впервые увидел Соловьева поэт Андрей Белый, в сознании которого еще до встречи были связаны с представлением об этом человеке определения «странный» и «загадочный»: «Мне стало казаться, что Владимир Соловьев — странник, шествующий с посохом по горам, селам, лесам. Он — нечто вроде вагнеровского «Wanderer'а», появляется то в Москве, то в Аравийской пустыне. Для меня был он одним из музыкантов, что проходят на север в «Драме жизни», возвещая приближение горячки. Это было провиденциально. Владимир Соловьев был для меня впоследствии предтечей горячки религиозных исканий»[2].

Подруга сестры Соловьева Поликсены Ю. Сазонова определяет сущность философа словом «необычайный»: «Он представлялся мне человеком необычайным, которого нельзя даже сравнить с другими. Со странным чувством относились друзья к внезапным отъездам Соловьева навстречу непостижимому зову. Соловьев говорил о поездке в Египет на свидание, назначенное небесным видением, с простотою, как о явлении чрезвычайном, но вполне согласуемом с действительностью. Это волновало, но не вызывало сомнения. Соловьевская вера останавливала возможность недоверия.

Поездка в Египет воспринималась с тою же естественностью, как если бы он ехал к реальному другу. Соловьев в египетской пустыне, ожидающий условленной встречи с небесным видением, был близок нашему восприятию; он был тем, каким являлся в минуты своего вдохновляющего молчаливого созерцания»[3].

---

[1] Ельцова К. Сны нездешние//Современные записки. — 1926. — № 28. — С. 225-233.

[2] Белый А. Очерки. Владимир Соловьев. Из воспоминаний//Наше наследие. — 1990. — № 5. — С. 81.

[3] Сазонова Ю. Владимир Соловьев//Новый журнал. — 1945. — № 10. — С. 298.

Сергей Маковский также отмечает необычность человеческой натуры Соловьева, хотя и не очень верит в действительность происходящего с ним: «Он был галлюциантом закоренелым». Но то, что все случившееся с Соловьевым было *с ним* на самом деле, он не подвергает сомнению: «Еще девятилетним мальчиком в Москве, в 1862 году, на воскресной обедне видел он «Подругу вечную», Софию Премудрость Божию, в виде «образа женской красоты», «с очами, полными лазурного огня», затем ее же тринадцать лет спустя в Британском музее, будучи уже магистром философии и доцентом Московского университета, наконец, еще раз в пустыне близ Каира, куда он специально ездил, предчувствуя видение. С призраками он общался и позже, мертвые приходили к нему запросто»[1].

Молодые друзья Соловьева отмечали в его облике необычную походку — «упругую, большими шагами, со сжатой в кулак рукой перед грудью»[2], необычную позу: «Сел и показался добрым и маленьким, потому что длинны были его ноги: сидел с высоко поднятыми коленками»[3]. «Высокая худая фигура кажется сложенной в кресле. Сухие длинные пальцы с резко очерченными суставами скрещены на острых поднятых коленях, — и весь он застыл в недвижимости»[4], а особенно — смех Соловьева, «вызывающий, ни на что не похожий и разнузданный, но неудержимо искренний»[5].

Сергей Маковский, рисуя портрет философа, тоже обращает особое внимание на его смех, изменявший облик Соловьева: «Закатится — прекрасной верхней части лица как не бывало, один судорожно разверстый темным зевом разорванный рот, и хохот — высоким, истерическим, захлебывающимся воплем каким-то. Всякий раз становилось немного жутко»[6].

Но, несмотря ни на что, молодежь тянулась к Соловьеву, а он тянулся к ней: любил крестить младенцев, в большие религиозные праздники водить в церковь детей, наблюдать за их проделками дома, посещать детские спектакли, юношам рассказывал анекдоты, читал пародии на декадентов. Он любил общаться с молодежью без посторонних, и в таких случаях становился как бы «одним из них» — давал смешные прозвища, подшучивал. Елена Маковская, прозванная Соловьевым «La baigneuse» за пристрастие к бане, вспоминает: «На какие-то мои слова

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 124-125.

[2] Ельцова К. Сны нездешние//Современные записки. — 1926. — № 28. — С. 237.

[3] Белый А. Очерки. Владимир Соловьев. Из воспоминаний//Наше наследие. — 1990. — № 5. — С. 81.

[4] Сазонова Ю. Владимир Соловьев//Новый журнал. — 1945. — № 10. — С. 297.

[5] Ельцова К. Указ. соч. — С. 236.

[6] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 130.

наш «prophète» изрек, обращаясь ко мне, что не может быть, чтобы мне было 16 лет, мне непременно 26 лет. Что он лица моего разглядеть не может, но по голосу и по тому, как я говорю, мне не меньше 26-ти лет».

В пансионате Рауха брат и сестра Маковские часто общались не только с Соловьевым, но и с другим философом — датчанином Георгом Брандесом, являвшимся по внешнему виду полной противоположностью Соловьева — маленьким, ухоженным, шустрым, смешливым, привыкшим блистать в обществе. Гость Ауэров Брандес также искал дружбы молодых людей. Услышав разговор четырех сестер Ауэр с братом и сестрой Маковскими, он заключил: «Все вундеркинды!» — и впоследствии в своих воспоминаниях о России «Страны и люди» посвятил несколько страниц брату и сестре Маковским — «русским вундеркиндам у Рауха».

В пансионе Брандес ребячливо обижался, когда кто-либо из его окружения хоть на минуту овладевал вниманием компании. «Рядом казался каким-то живым укором ему русский большой человек Владимир Соловьев. Из него излучалась доброта мудрости, но он молчал на людях непроницаемо, лишь изредка вставлял четкое слово»[1].

Иллюстрируя эту мысль, Маковский рассказывает в воспоминаниях о Шекспировском вечере у Рауха, где Брандес читал отрывки из своей книги о Шекспире. В ответ на его реплику: «Отелло глуп, но не ревнив», — Соловьев сказал: «Относительно Отелло вы, конечно, правы. Впрочем, еще Пушкин сказал: «Отелло от природы не ревнив, он доверчив». И все заметили, что вторую часть вечера Брандес был не в прежнем ударе. Таким обидным показалось ему, что смелая его находка давным-давно известна этому длиннобородому скифу, потому что какой-то Пушкин, сто лет тому, в двух словах выразил мнение, которое он, Брандес, считал неотъемлемо своим. Только лучше выразил: «Отелло доверчив». Разумеется, доверчив, а не глуп. Ведь глупость вовсе не исключает ревности»[2].

Второй раз молодой Маковский изумился, когда увидел двух философов, беседующих между собой. Брандес взял из рук Соловьева Библию, повертел в руках и растерянно вернул: оказалось, что библия Соловьева была на древнееврейском языке, а «критик Шекспира» не знал языка своих пращуров.

Однако такие моменты не мешали дружбе Маковского и Брандеса, им было интересно друг с другом. «Помню, особенно поразило его однажды то, — писал Сергей Константинович в мемуарах, — что я

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 131.

[2] Там же. — С. 132-133.

в мои молодые годы осилил книгу Мильса о «философии бессознательного» Гамильтона. «Проэкзаменовав» меня, он дотронулся пальцем до моего лба и торжественно произнес из «Энеиды»: «Tu Marcellus eris». Удивляла его и наша русская любовь к природе»[1].

В уже упомянутой книге «Страны и люди» Брандес писал: «Что особенно удивляло меня в молодежи славянских стран, это ее ранняя зрелость или, вернее, то очко вперед в образовании и в приобретенных знаниях, которые отдельные молодые люди этого племени могут дать всякой другой молодежи, какую мне доводилось знать»[2]. Очевидно, не только книги, но и общение с выдающимися личностями своей страны и европейского зарубежья помогало этому раннему развитию.

Когда философ уезжал, Сергей выразил желание проводить его до Петербурга и показать Эрмитаж. Они сняли номер в гостинице «Франция» на Большой Морской, но вскоре явился околоточный и предложил Брандесу «выехать за пределы империи в течение 24 часов на основании параграфа об евреях без правожительства»[3]. Никогда до того молодому Маковскому не было так стыдно за свою страну, как в тот день. Случай с Брандесом заставил задуматься над вопросами политического характера, которых он раньше почти не касался.

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 133.

[2] Там же.

[3] Там же.

Университет

В 1896 году Маковский окончил гимназию и решил поступать в Петербургский университет. Несмотря на то, что он с детства говорил о своей любви к природе, любил наблюдать за жизнью бабочек, стрекоз, муравьев, жуков и прочих насекомых, выбор естественного отделения физико-математического факультета многим показался странным: склонность юноши к искусствоведению и филологии была налицо. Сам Сергей обосновывал свое пристрастие к ботанике и зоологии тем, что «остальные науки узнаются и так, а для естественных необходим университет»[1].

Однако на пути к университету существовало некое препятствие, которое было необходимо устранить. Как уже говорилось, Сергей пришел в гимназию Гуревича «реалистом» — в лицее не изучали греческого языка. Остальных «реалистов» это не волновало — они собирались в инженеры, но для поступления в университет знание греческого требовалось обязательно, мало того, необходимо было особое разрешение министра просвещения на сдачу этого экзамена. От «реалистов» требовали сдачи и греческого, и латыни, и хотя латынь Маковский изучал и в лицее, и в гимназии, причем всегда имел по ней высокие баллы, ему пришлось после получения разрешения сдавать оба экзамена в восьмой петербургской гимназии, когда занятия в университете уже начались.

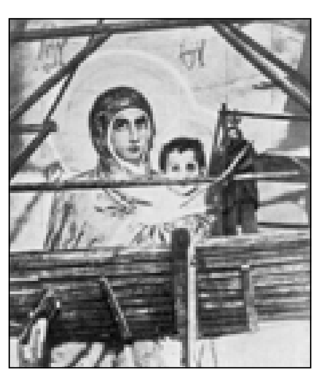
Естественное отделение Петербургского университета славилось профессорскими кадрами. В разное время здесь преподавали такие ученые с мировыми именами, как А.М. Бутлеров, А.А. Воскресенский, А.О. Ковалевский, Д.И. Менделеев, И.М. Сеченов. Повезло и Маковскому: ботанику у него читал Андрей Николаевич Бекетов, физиологию — Николай Евгеньевич Введенский, химию — Николай Александрович Меншуткин. С наибольшим увлечением слушал он лекции Введенского, но вообще естествознание давалось начинающему студенту нелегко: все его мысли, желания, стремления лежали в другой плоскости — античность, поэзия, искусство.

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1935. — С. 141.

После первого курса издательница журнала «Мир Божий» Александра Аркадьевна Давыдова предложила ему сотрудничество. Ответственный секретарь журнала Ангел Иванович Богданович тоже очень тепло отнесся к нему. Как раз в это время журнал менял тип издания. Созданный в 1892 году как издание для юношества и самообразования, он превращался в литературный и общеполитический журнал для широкой аудитории.

«Старый» журнал публицистического типа отодвигал литературные и критические вопросы на второй план, а в условиях, когда вновь появившиеся литературные течения желали утвердиться на литературной арене, эстетические и литературные вопросы требовали к себе преимущественного внимания, нуждались в глубокой разработке»[1]. Сергей Маковский показался Давыдовой и Богдановичу как раз таким автором — разбирающимся в современной литературе и живописи, способным писать серьезные материалы на эти темы.

Осенью 1897 года среди петербургской художественной интеллигенции было много разговоров о только что законченной Виктором Васнецовым росписи Владимирского собора в Киеве. Сергею не терпелось увидеть ее собственными глазами. Из этой поездки он привез в «Мир Божий» свою первую статью — большую и восторженную. Вскоре его статьи появляются в газете М.М. Ковалевского «Страна» и в «Северном курьере» Арабажина и Барятинского.



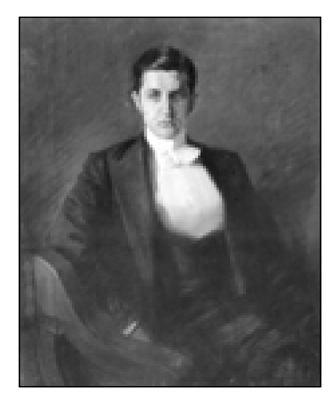
В.М. Васнецов на лесах Владимирского собора в Киеве

В летние каникулы он продолжал путешествовать по Европе и на 1898 год запланировал поездку по южной Германии, тем более, что неразлучная сестра Лена, не удовлетворенная занятиями в мастерской И.Е. Репина, перебралась в Мюнхен, в знаменитую школу Ашбе. В Баварии Маковский увлекся творчеством Арнольда Беклина и, вернувшись в Петербург, написал о нем. В это же время он знакомится с Сергеем Дягилевым и Дмитрием Философовым, которые недавно завершили высшее образование, но уже слыли будущими законодателями русского художества. В мире искусства много говорили об их прозападнических вкусах, об организованной Дягилевым выставке

---

[1] Махонина С.Я. Русская дореволюционная печать (1905—1914). — М., 1991. — С. 98.

английских и немецких акварелистов, о начавшем выходить журнале «Мир искусства». Оказалось, что Дягилев читал статью Сергея о Васнецове. Похвалив ее, он пригласил начинающего художественного критика сотрудничать с «Миром искусства». Маковский счел предложение лестным и тотчас же отправил в редакцию статью о Беклине. Через две недели к нему заехал Философов и, подтвердив предложение о сотрудничестве, вернул статью как «не подходящую по тону», объяснив, что можно было бы опубликовать фрагмент статьи о разраставшемся влиянии «мифологического» Беклина на молодых немецких художников. Маковский отказался от такого дебюта, тем более, что «Мир Божий» предлагал опубликовать статью целиком. В глубине души он понимал, что недостаточно подготовлен для сотрудничества в таком серьезном журнале, как «Мир искусства», и с публикациями в нем решил повременить.



Л. Бакст. Портрет Д.В. Философова. 1898

«Видимо, Дягилеву понравилась моя скромность, — замечает Сергей Константинович в мемуарах, — я стал получать нарядные повестки (с бакстовской виньеткой-орлом) на мир-искуснические собрания и бывал на них со все возрастающим интересом»[1].

В студенческой среде того времени было много разговоров о народничестве, о толстовстве, о богоискательстве. Эта тема была Сергею Маковскому не особенно близка — он больше прислушивался к разговорам других, чем рассуждал вслух сам. Несколько приблизил ее неожиданный визит странника, портрет которого Маковский описал так: «Передо мной стоял плотный молодой человек интеллигентского вида в серой сермяге и в валенках. Темная бородка высовывалась из-под платка, завязанного вокруг шеи; в руках он держал треух. Лицо было румяное, одутловатое, черные горячие глаза уставились на меня пронзительно. По этим глазам я и узнал его»[2].

Неожиданным гостем оказался объект гимназических проказ, поэт-декадент Александр Добролюбов. Маковский понял из его рассказа о жизни среди народа, что Добролюбов стал сельским учителем, но тот поправил:

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 165.
[2] Там же. — С. 158-159.

— Да нет, не учительствовать пошел я к народу, а понять народ, услышать весть, затаенную в народе[1].

Примерно в то же время Добролюбов наведывается на дачу в Останкино к своему давнему поклоннику Брюсову. Одетый в крестьянскую сермягу, красную рубаху, болотные сапоги, с котомкой за плечами, он тоже не сразу был узнан, а потом долго рассказывал о жизни среди крестьян Олонецкой губернии, об охоте на медведя, о собирании народных сказок и песен[2].

Еще об одном визите Добролюбова к Брюсовым вспоминает их родственница Б. Погорелова: «У Надежды Яковлевны (сестры Брюсова. — *Т.Л.*) сидит за столом и жадно что-то ест брюнет в отрепьях. Молодой, лет тридцати. Черные огромные глаза, посиневшие щеки.

Стояли трескучие январские морозы. По-видимому, гость очень промерз, блуждая по московским улицам, и потому весь посинел. В комнату вбежала сестра Надежды Яковлевны — Евгения Яковлевна. Посмотрев на незнакомца, она по-французски сказала сестре:

— Бедняга! Вероятно, ему было ужасно холодно в пути. Но какие у него красивые глаза.

Каково же было удивление обеих сестер, когда бродяга, усмехнувшись и подняв на сестер взор, до тех пор опущенный, как у заправского монаха, в свою очередь заговорил на безукоризненном французском языке:

— Глаза — это ничто. Прекрасной должна быть душа»[3].

Из долгого разговора с гостем Сергей Маковский сделал заключение, что Добролюбов сам себя еще не нашел, что на поиски правды жизни и своего места в ней у него уйдут годы. И действительно, впоследствии до Маковского доходили слухи, что Добролюбов был послушником в Соловках, «потом отрекся от православной церкви, исходил всю Россию от Беломорских тундр до степей Новороссии, служил в батраках у крестьянина, сходился с духоборами, штундистами, молоканами»[4]; кто-то видел Добролюбова в Поволжье, рассказывали, что он вел горячие споры с Толстым, и тот якобы писал перед смертью Татьяне Сухотиной, что хочет уйти на Волгу, в одну из братских колоний Добролюбова.

Так или иначе, эта встреча обратила мысли студента-естественника в совершенно новое русло: «Я часто думал об этой моей краткой

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 159.

[2] Мочульский К.В. Александр Добролюбов//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 138.

[3] Погорелова Б. Брюсов и его окружение//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 180-181.

[4] Мочульский К.В. Указ. соч. — С. 141.

беседе с бывшим декадентом Добролюбовым, — напишет он через полвека в мемуарах, — и все больше понимал, что слова его о «правде» народной, русской правде ума и сердца, не совпадающей с церковной догматикой, не укладывающейся в рамки никакого освященного веками вероучения, что эта мучительная потребность услышать Бога в последней глубине совести — и есть то, что мы вправе признать явлением очень русским, если хотите — национальным. Русский человек, пусть и неверующий, «духовной жаждою томим»[1].

А между тем в студенческих кружках и на вечеринках все еще звучали стихи Добролюбова вместе со стихами Бальмонта, Брюсова, Белого, Верлена, Гриффина, Верхарна. Одному из студентов-филологов, проникновенно читавшему стихи Александра Добролюбова в компании нескольких друзей, Маковский решил рассказать о своих встречах с ним. По дороге домой они выяснили, что ровесники, что у них общие поэтические пристрастия, что, еще не зная друг друга, они одновременно путешествовали по Баварии и оба увлеклись живописью Беклина. Нового товарища Сергея звали Иван Ореус. «Товарищ он был на редкость обаятельный. Правдив, отзывчив, добр, деликатен»[2].

Дома у Ореуса проводились поэтические вторники. На них бывали Федор Кузьмич Тетерников /Сологуб/, Д.И. Фридберг, Владимир Гиппиус, студенты-филологи. Кроме стихов присутствующие читали и критические статьи о литературе, философские трактаты. Ореуса, который подписывал свои стихи псевдонимом Коневской, однокурсники считали одаренным чудаком и более мыслителем, чем поэтом. Маковский восхищался новым другом и мечтал свести его с кружком Дягилева. На одной из встреч в «Мире искусства» он порекомендовал Дягилеву и Философову Ореуса, не учтя при этом его исключительной скромности. Те согласились его принять. Об итогах встречи Маковский до конца дней не мог вспоминать без улыбки: «Неделей позже встречаю Дягилева: идет нарядный, сияющий по Невскому. Весело поздоровался и сразу залился смехом: «Ну, ничего сказал (так! — *Т.Л.*), какое же чудило ваш протеже Коневской. Представьте, явился в редакцию, едва стоит на ногах от конфуза, зуб на зуб не попадает. В руках — увесистый сверток. Я протянул ему руку, предложил сесть. Батюшки мои! Заторопился, задергался, и — бац, шлепнулся мимо стула на пол! Мы с Димой бросились поднимать. Да он вскочил и волчком выкатился вон со своим свертком, так и не сказав ни слова!»[3]

А между тем Маковскому ни с кем не было так хорошо, как с новым другом. Они говорили о своей любви к природе и о том, что для

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 159-160.
[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 179.
[3] Там же. — С. 182.

русской поэзии эта тема особенно характерна: оттого ли, что колыбель ее — деревенская усадьба, оттого ли, что русские поэты душой принадлежат рекам, лесам и степям. Ореус читал стихи:

В свежительном тепле туманностей весны
Ты — чуткий промысл о растущем тайно жите.
Тебе лишь и в земле томленья трав слышны.
О чистая вода небесной вышины,
Тебе сотку я песнь из серебристых нитей[1].

Он преклонялся перед Пушкиным и Тютчевым, мог часами говорить об их творчестве, и очень часто эти суждения удивляли Маковского необычностью и новизной: «В то время как Тютчев всегда ощущал вечное среди движения, в каждом его моменте, для Пушкина само вечное было как бы одним из моментов движения»[2].

В ответ на замечание Сергея, что он никогда даже не думал об этом, Ореус обычно с тихой улыбкой цитировал собственные строки:

Еще во мне младенца сердце билось,
А был зрелей, чем дед, я во сто крат.

Или:

Я юн, как мечта, и я стар, как природа,
Хранитель событий и снов.



Мориц фон Швинд.
Рыцарь Курт. 1835-1840.
Не сохранилась

Маковский с удивлением отмечал, что его друг действительно не видел границы между общедоступной явью и окружающими человека мирами тайны. Чудесные, сказочные существа были для него реальностью. В заметке, посвященной Швинду[3] и озаглавленной «Олицетворение сил», он говорил совершенно серьезно: «Вполне допустимо существование дриад, русалок, нереид, водяных, леших, домовых, гномов, как то признавал германский живописец-романтик Швинд. Гуляя с приятелем в горных теснинах близ Эйзенаха, ему пришлось

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 187.

[2] Там же. — С. 188.

[3] Мориц фон Швинд — живописец и график, представитель позднего романтизма в немецком и австрийском искусстве XIX в. Почти все его произведения проникнуты мотивами народных сказок и легенд.

услышать от своего спутника полушутливое замечание: «Да ну, здесь поневоле поверишь, что эта дорога проложена гномами». Быстро обернувшись, Швинд взглянул на него с пренебрежительным удивлением: «Как, а вы только теперь догадались? Я давно это знаю»[1].

Общение с кружком «Мира искусства» и теплая дружба с Иваном Ореусом были для Маковского самыми яркими впечатлениями студенческих лет. Вместе с Ореусом, своим однокурсником Леонидом Галичем, Леонидом Семеновым, внуком Семенова-Тяньшанского, впоследствии убитым черносотенцами, и будущими журналистами Осипом Дымовым и Аркадием Румановым Маковский основал издательство «Содружество», печатавшее литературные произведения студентов. «Мы были тогда еще очень молоды и не по годам незрелы. Но в стихах Сергея Маковского даже в ту пору не было ни крайностей, ни сумбура, — вспоминает Леонид Галич. — Стихи были такие же благовоспитанные и высококультурные, как и сам автор»[2].

В 1900 году Маковский сдал последние экзамены и поехал в Мюнхен на венчание Лены с Рихардом Лукшем, а осенью поступил на службу в Государственную канцелярию, в отделение дел государственного секретаря. Одновременно он в качестве вольнослушателя посещает лекции на юридическом факультете и зимой 1900 — 1901 года переходит в отделение Свода Законов — младшим делопроизводителем при статс-секретаре профессоре Сергиевском. Работа, занятия в университете, поездки с матерью и сестрой в Курскую губернию и на Кавказ не мешали прежним привязанностям. Он по-прежнему пунктуально встречался с мирискусниками и Иваном Ореусом. «Слушая, как он читает свои — о нездешней правде вещающие строфы, я всегда думал о нем с каким-то страхом. За него было неспокойно, как бы он не перемудрил, не сорвался, не погиб», — вспоминал Маковский впоследствии.

Хорошо знавший родителей Сергея государственный секретарь Плеве предложил ему место чиновника особых поручений и отправил его в Стокгольм для изучения шведского языка. На пароходе вечером, любуясь маревом и перламутровыми отблесками воды, он вдруг увидел Ивана Ореуса. Они провели ночь на палубе, читая друг другу свои стихи. Особенно запали в душу Маковскому строки Ореуса:

И плавал он в сверкающих волнах,
И говорил: вода — моя стихия.

---

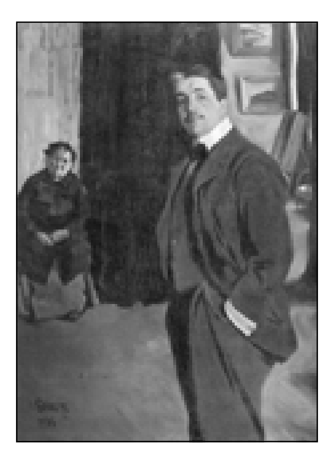
[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 189-190.

[2] Галич Л. Отблески русского Парнаса//Новое русское слово. — 1949. — 30 октября.

Вернувшись в Петербург, он узнал, что Иван Ореус утонул, купаясь в притоке Даугавы речке Аа. Ему было 22 года. Популярность пришла к нему после кончины. Брюсов назвал его «мудрое дитя», Александр Добролюбов написал вступление к посмертному сборнику стихов. Друзья собрали и подготовили к изданию «Книгу раздумий. Мечты и думы Ивана Коневского».

Мир искусства

Познакомившись с деятельностью русских властей в Финляндии, Маковский отказался от должности чиновника по особым поручениям. К тому же его все более увлекала деятельность группы «Мир искусства», ни одного из заседаний которой он старался не пропускать. Взгляды на искусство его и Дягилева, Философова, Бенуа были близки: новаторское западничество сочеталось с мечтой о возрождении российского национального искусства, уходящего корнями в отечественный фольклор. Эти мысли разделяли и многие другие люди, близкие к искусству, в частности известный меценат искусства Савва Иванович Мамонтов, создательница всемирно известного в то время центра русской культуры Талашкино княгиня Мария Клавдиевна Тенишева. К ним-то и обратился С.П. Дягилев с просьбой о финансовой поддержке журнала.



Л. Бакст. Портрет С.П. Дягилева с няней. 1906

«Мысль эта мне очень улыбнулась, — вспоминала княгиня Тенишева, — потому что я уже мечтала о подобном деле, придавая ему большое значение и сознавая, что без критического художественного журнала страна как бы не имеет общения между художниками и обществом, тем более, что все еще первенствовавшая школа передвижников стояла явно на ложном пути и продолжала тормозить и затмевать и без того отставшее от западноевропейского русское искусство и развитие вкуса в обществе. То, что когда-то было, может быть, и хорошо, для нашего времени устарело, и когда, бывало, после заграничных выставок приходилось посещать русские, глаза бежали с одной картины на другую, а смотреть было нечего»[1].

[1] Тенишева М.К., кн. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. — С. 160.

Противостояние традиционного и нового искусства на рубеже веков достигло апогея. Эстетические теории Н.Г. Чернышевского и В.В. Стасова, укоренившиеся в умах русской интеллигенции, требовали от изобразительного искусства «идейности» и (подобного литературному!) сюжета. Это явление можно объяснить не только субъективными факторами (создатели эстетических теорий были литераторами, а в изобразительном искусстве не были достаточно компетентны), но и объективными: «Интеллигенция русская родилась, когда русский образованный ум глазами европейской просвещенности посмотрел окрест себя и ужаснулся как рабскому состоянию народа, так и собственной вине перед ним. Сознание интеллигенции было изначально поражено этим комплексом. Все дальнейшее явилось лишь следствием. Народолюбие сделалось верой и навязчивой идеей»[1].

Искусствовед М.Г. Неклюдова считает, что «стремление мирискусников замкнуться в сферу эстетическую было с их стороны проявлением активного неприятия современности. При всем видимом аполитизме это была определенная общественная позиция, выдвигавшая на первый план созданные человеческой культурой духовные ценности. Культ красоты в таком контексте приобретал действенный характер, по крайней мере в глазах тех, кто его исповедовал, отрицая собой те социальные формы жизни, с которыми был несовместим»[2].

Эстетические теории Чернышевского и Стасова, ставшие по существу программой передвижников, явились, по мнению мирискусников, фактическим отрицанием искусства как такового, отводили ему служебную роль и тем самым нанесли русской живописи непоправимый вред. Мирискусников не удовлетворял общий художественный уровень искусства передвижников, который они имели возможность наблюдать на выставках Товарищества рубежа веков. И он объяснялся, конечно, не только пристрастием к «идейности» и «сюжетности». «Больше всего мирискусников не устраивало в творчестве передвижников пренебрежительное, как им казалось, отношение к живописи как к таковой, к специфическим художественным задачам, красоте, форме»[3]. Конечно, они были реалистами и не верили, что «красота спасет мир», но Красота продолжала оставаться для них проявлением высшей, главной сущности искусства и жизни. Своеобразная идея просветительства, воодушевлявшая мирискусников в их борьбе

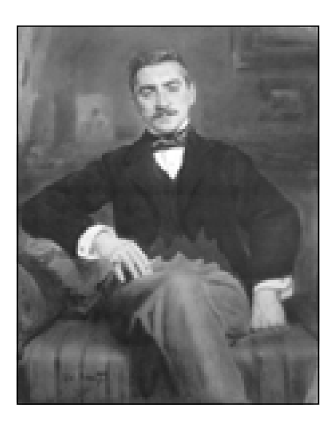
---

[1] Шайтанов И. Страна, которую было не жалко//Согласие. — 1992. — № 2. — С. 165.

[2] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 92.

[3] Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. — М., 1993. — С. 67.

за новое искусство, как раз и ставила целью восполнить пробел в понимании художественных задач истинного искусства. Служению этой цели был призван и замышлявшийся журнал.



Л. Бакст.
Портрет В.Ф. Нувеля.
1895

Тенишева и Мамонтов внесли на основание журнала «Мир искусства» по 12500 рублей, и в ноябре 1898 года вышел первый номер журнала. До 1901 года он выходил два раза в месяц, с 1901 — по одному. Первые номера чаще всего обсуждались в квартире княгини Тенишевой, о чем она упоминает в мемуарах: «Мы все часто собирались и проводили вечера, обсуждая разные вопросы относительно журнала, перебирая мои акварели для музея. Вместе с Дягилевым ко мне приблизились Серов, Головин, Коровин, Нувель, родственник Дягилева Д.В. Философов, кроме того, бывали Левитан, Врубель, с которым я уже раньше была знакома, Бакст, Цорн и многие другие. После деловых разговоров много пели, играли, шутили, смеялись. Нам подавали чай, орехи, сладости; время проходило незаметно, очень весело и приятно, и в то время отношения наши носили дружественный и сплоченный характер»[1].

Но поскольку разносторонняя деятельность Марии Клавдиевны влекла ее то в Париж, то в Талашкино, то в Москву, постепенно мирискуснический «культурный центр» переместился в квартиру Дягилева. Оценивая его деятельность в данный период, исследователь его творчества, екатеринбургский искусствовед С.В. Голынец пишет: «У Дягилева рано появилось умение ставить и решать не только тактические, но и стратегические задачи, сформировалась программность мышления. Организация им выставок зарубежного искусства, создание журнала и художественного объединения были теоретически подготовлены критическими дебютами в петербургских «Новостях» и «Биржевой газете», обнаружившими умение Дягилева видеть художественное явление в его исторической перспективе»[2].

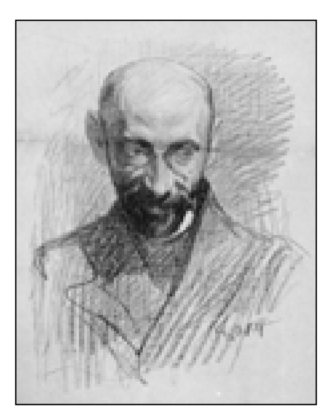
---

[1] Тенишева М.К., кн. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. — С. 162.

[2] Голынец С.В. Практический идеалист//Наше наследие. — 1990. — № 1 (13). — С. 143.

Уже в первых номерах журнала в статье «Сложные вопросы» Дягилев пишет о проблемах художественного индивидуализма, автономии искусства, имеющего самоценные качества и поэтому свободного от политических и социальных проблем. Эти мысли были близки С.К. Маковскому, он не раз высказывал их в своих критических статьях, в беседах с литераторами и художниками, с которыми дружил. Круг его друзей благодаря «Миру искусства» быстро расширялся. В него вошли музыкальный критик В.Ф. Нувель, художники Бакст, Билибин, Браз, Грабарь, Рерих, Сомов, Ционглинский, несколько позже — Добужинский, считавший, что признание мирискусником было одной из самых больших радостей в его жизни.

В воспоминаниях Добужинского ярко описываются мирискуснические встречи рубежа веков: «Квартира Дягилева, где была редакция, была типичной петербургской «барской», с большими окнами на Фонтанку. По вторникам у него были собрания сотрудников. Эти собрания я стал посещать еженедельно. Было многолюдно и очень оживленно. В столовой за чайным столом с «сушками», у самовара хозяйничала няня Дягилева, сморщенная старушка с бородавкой посередине лба (увековеченная Бакстом на одном портрете с Дягилевым), которая придавала столовой очень милый и неожиданный уют. Все с ней здоровались за руку. Эти собрания были просто дружескими встречами, и в эти вторники менее всего говорилось о самом журнале. Он делался «за кулисами» и как бы домашним образом: всю работу вел сам Дягилев с Философовым, долгое время не было и секретаря (потом лишь появился скромный студент Гришковский). Бакст тут же, у Дягилева, в задней комнате занимался «черной работой» — ретушировал фотографии для клише, даже делал свои узорные надписи для журнала.



Л. Бакст.
Портрет А.П. Нурока.
1899

В маленькой комнате возле передней был склад номеров журнала, с которым возился лакей Дягилева, черноватый Василий Зуйков, летавший по Петербургу со всякими редакционными поручениями. Бывать на вторниках у Дягилева мне было в высшей степени интересно. Тут всплывали вопросы и общего характера и часто возникали споры. Эти разговоры сменялись самой веселой пикировкой. Зачинщиком всех

споров и колкостей был маленький изящный Нувель, заливавшийся заразительным смехом, лысый Нурок («Силен» — как он подписывал свои злые заметки в журнале), — забавный циник с невозмутимым лицом Мефистофеля, и длинный худой Яремич»[1].

Руководившие музыкальным отделом пианист-любитель В.Ф. Нувель и композитор, музыкальный критик А.П. Нурок нередко привозили к Дягилеву известных композиторов, даже таких знаменитостей, как Рахманинов и Скрябин. После таких незапланированных концертов разговоры не прекращались допоздна. Обсуждать было что: новое в музыке пробивало себе дорогу с таким же трудом, как и новое в изобразительном искусстве.

«Мир искусства» ставил своей главной целью поддержку молодых художников, музыкантов, актеров, защиту их от несправедливой критики, из каких бы высоких сфер она ни исходила. Вспоминая начало века, Маковский напишет через 20 лет: «Критики не было вовсе. Ведь нельзя же считать критикой кустарные поучения Стасова, судившего о живописи по Чернышевскому и отождествлявшего русский стиль с ропетовскими «петушками». Громоподобный бас этого баяна интеллигентской идейности долго заглушал голоса более чутких ценителей, пытавшихся отгородить искусство от литературной проповеди»[2]. Поэтому важно было бороться и с замалчиванием ярких фактов художественной жизни, сооружением некоей «завесы молчания» вокруг новых имен. Обозреватель журнала Герман Бар писал: «Не выставляет новое искусство наше Художественное общество, которое призвано поощрять художников, — их худший враг, потому что оно оставляет толпу необразованной, вне всякого интереса к искусству и без всякого обновления вкуса, а художникам запрещает всякое проявление индивидуальности»[3]. Не случайно поэтому обилие иллюстраций в каждом номере журнала. Причем наравне с именитыми (Айвазовский, Антокольский, Левитан, Маковские, Мясоедов, Суриков) и известными молодыми (Коровин, Нестеров, Рерих, Серов, Паоло Трубецкой) на страницах журнала были представлены и те художники (П. Корин, П. Кузнецов, В. Пурвит), о творчестве которых знали тогда немногие.

Следует отметить, что «Миру искусства» приходилось бороться не только с замалчиванием в прессе новых художественных явлений, но и с тенденциозностью, с некомпетентностью, а порой и просто со

[1] Добужинский М.В. Мир искусства//Новый журнал. — 1942. — № 3. — С. 313-314.

[2] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 10.

[3] Бар Г. Художники и критика//Мир искусства. — 1899. — Т. 2. — С. 182.

злобной хулой. Особенно в этом преуспели журналисты «Нового времени» В. Буренин, М. Кравченко, М. Меньшиков, совершенно не понимавшие нового искусства, но бравшиеся о нем судить.

Под прицелом критики «Мира искусства» находилась и художественная цензура, по словам художника Васнецова, «более строгая к художественным произведениям, чем даже к газетам». Начиная с 1905 года в печати («Биржевые ведомости», «Русские ведомости», «Слово», «Столичная молва», «Страна») разгорается поднятая сотрудниками «Мира искусства» кампания за упразднение художественной цензуры. В газетах приводится масса фактов, свидетельствующих о некомпетентности и тенденциозности цензоров. Журналист «Биржевых ведомостей» Гвид (М. Брешко-Брешковский) пишет: «На XXXVI выставке по распоряжению цензора была закрыта черным коленкором картина Богданова-Бельского «Шалуны», на которой были изображены голые ребятишки на берегу реки. Потом цензор разрешил выставить это произведение, но с условием, что художник переделает мальчиков в девочек». А. Ростиславов рассказал в «Слове» /1905. — 17 декабря/, что картину Сведомского «1793 год» разрешили экспонировать только после того, как он дал слово «ничего о ней не писать». Массу примеров, свидетельствующих о «драконовских законах» и беспощадности цензуры, приводит в той же газете /1905. — 9 октября/ А. Бенуа: в 1903 году цензура запретила издание открыток с «Дианой» Гудона и «Амуром» Козловского. В 1904 году духовная цензура запретила воспроизведение в его книге «Русская школа живописи» «Благовещения» А. Иванова и «Распятия» Н. Ге. Пейзаж немецкого художника Тома цензоры приняли за военно-топографический план, эскизы Врубеля обозвали «мазней», а портрет музыкального критика, литографированный Бакстом, запретили на том основании, что критик похож на Н.Г. Чернышевского. Итоги кампании подвел в «Стране» /1906. — 17 марта/ С. Маковский: «Политическая цензура на картины, цензура суровая и грубо неосмысленная — вот поистине курьезное недоразумение наших дней! Цензор ответственен только перед своим разумом и совестью, т.е. ни перед чем: степень разумности и совестливости наших цензоров хорошо известна».

Но мало было защитить художников от цензуры и враждебной критики, надо было представить их творчество как можно более широкому кругу ценителей. «Задачей «Мира искусства» было выдвинуть молодых, способных и талантливых художников, заговорить о них в журнале и обратить внимание на них посредством выставки, которая бы воочию показала публике, что в России есть свежие и молодые силы кроме передвижников. На этой выставке должны были фигури-

ровать и старые, и новые художники — все, что было крупного, талантливого и яркого»[1].

Так параллельно с идеей создания нового художественного журнала возникла идея организации при нем художественных выставок. Первые такие выставки состоялись раньше, чем вышел первый номер «Мира искусства». В марте 1897 года художник М.В. Нестеров пишет А. Бенуа: «Дягилев имеет хороший вкус, что показала собранная им чудная коллекция акварелей. Это истинное удовольствие, это одна из тех редких выставок, на которые ходишь по несколько раз. Спасибо ему»[2]. Через год была организована выставка русских и финских художников. Вслед за российскими вернисажами последовали зарубежные. Дягилев считал, что русскому искусству предстоит найти свое место в художественной жизни Европы. «Если Европа не нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости, в его непосредственности. И этого не поняли наши художники. Они как бы устыдились представить на суд Европы свою национальность и хотели бы только доказать, что и мы умеем так же писать, как и западные европейцы. Но им ни разу не пришел в голову вопрос: можем ли мы научить тому, чего вы еще не знаете? Можем ли мы сказать новое слово в европейском искусстве?»[3]

Время ответило на этот вопрос утвердительно. Первые вести со Всемирной парижской выставки 1900 года давали повод для ликования. 6 июля 1900 года М.В. Нестеров пишет жене: «В Париже на выставке мне присуждена вторая (серебряная) медаль. Первую (золотую) получил Малявин за своих «Смеющихся баб» и Костя Коровин. Высшую же «почетную» — Серов за живопись и Трубецкой за скульптуру, вторую получили еще Кузнецов, Похитонов, который-то из Васнецовых, Дубовской и еще кто-то. Почти все награды присуждены участникам «Мира искусства», и Дягилев торжествует, тем более что государь дал 45 тысяч на три года на поддержание журнала «Мир искусства»[4].

Интересное дополнение к этому факту находим в письме И.Э. Грабаря к брату от 15 июля того же года: «Когда царь узнал об этом (о победе мирискусников. — *Т.Л.*), он сделал большие глаза: «Что все это значит? Значит, они там в Академии меня надували, когда уверяли, что в «Мире искусства» — декаденты. Auf das hin (на это) изволил повелеть: выдавать редакции «Мир искусства» по 15 тысяч в год. Это дается

[1] Тенишева М.К.,кн. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. — С. 163.
[2] Нестеров М.В. Письма. — Л., 1988. — С. 155.
[3] Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 1. — М., 1982. — С. 56.
[4] Нестеров М.В. Указ. соч. — С. 182-183.

не официальному изданию, а борцу против официальных академий, выставок, искусства, журналов»[1].

Триумф мирискусников на Всемирной выставке, естественно, нашел отражение и на страницах их журнала. Процитировав статью Арсена Александра из первомайского номера «Фигаро», отмечавшего искания «интенсивного выражения в произведениях пейзажиста Васнецова, портретиста Серова и замечательного Ф. Малявина, прекрасные портреты которого и блестящая картина «Смеющиеся бабы» произведут здесь сенсацию», — обозреватель «Мира искусства» добавляет с некоторой долей иронии: «Не странно ли звучат эти слова популярнейшего французского критика после всех глупостей, которые писали и пишут у нас о декаденте Малявине и его «Смеющихся ведьмах»?»[2]

Следует отметить, что ссылки на прессу Запада использовались «Миром искусства» очень широко, поскольку мнения западных критиков считались в России более объективными и профессиональными. Так, анализируя участие русских художников в выставке венских сецессионистов, журнал приводит сначала мнение профессора Мутера, опубликованное в «Die Zeit»: «В особенности же привлекательны работы двух русских мастеров. Константин Сомов — это крупный, поистине великолепный художник и самый утонченный между романтиками, воспевающими доброе старое время. «Пан» Врубеля — олицетворение России. Это не элегический Пан, но истый бог русских степей, бледный, с печальными выцветшими глазами», — а потом — восторженный отзыв журнала «Die Kunst»: «В зале, отведенном русскому искусству, господствует Коровин, фризы которого, бывшие на Всемирной парижской выставке 1900 г., изображают жизнь и деятельность русского народа во всех их разнообразнейших проявлениях. Произведения эти говорят широким языком природы; в серых и коричневых тонах тянется грозный лес, полный действенной силы, не тронутый культурой, бесконечный пейзаж крайнего Севера: все живущее там, и люди, и звери проникнуты какой-то безвольной стихийной силой.

Пейзажи Пурвита, Серова и Рериха проникнуты теми же настроениями грусти и вдумчивой меланхолии, которыми так богата русская литература. Константин Сомов передает в двух своих благоухающих картинах («Белые ночи» и «Август») упоительную мечтательность Онегинской романтики. Весьма своеобразной физиономией отличается Врубель. Обросшая мхом бородатая голова его «Пана» суковата как старый дуб»[3].

---

[1] Грабарь И.Э. Письма. — Т. 1. — М., 1974. — С. 132-133.
[2] Мир искусства. — 1900. — Т. 3. — С. 64.
[3] Там же. — 1902. — Т. 7. — С. 14-15.

В конце концов подобные рецензии достигали цели: люди шли на выставки, их отношение к молодым художникам менялось в лучшую сторону, собиратели покупали их картины. Этой же цели служили и подробные отчеты о посещениях выставок великими князьями: «3-го февраля в два с половиной часа дня их императорское Величество Государь Император и Государыня Императрица Александра Федоровна, ее Королевское Высочество принцесса Александра Гогенлоэ-Лангебург, их Императорское Высочество Великая княгиня Мария Павловна, Великая княжна Елена Владимировна, Великий князь Алексей Александрович, Великий князь Сергей Александрович, Великая княгиня Елизавета Федоровна и его светлость Принц Эрнст Гогенлоэ-Лангебург посетили устроенную редакцией журнала «Мир искусства» художественную выставку в зале Музея барона Штиглица.

В вестибюле музея их Величества были встречены Ее Императорским Высочеством Великой княгиней Марией Павловной и членами совета музея, при входе на выставку — устроителем ее, издателем журнала «Мир искусства» С.П. Дягилевым, а также художниками-экспонентами, в числе которых находились Л. Бакст, Е. Лансере, А. Бенуа, О. Браз и Я. Ционглинский.

Начав обзор выставки с художественного отдела, высокие гости изволили обратить особое внимание на произведения художников В. Серова, М. Нестерова, И. Левитана, Л. Бакста, а также на скульптуры князя Трубецкого и Обера, причем Великий князь Сергей Александрович изволил приобрести 2 скульптуры А. Обера. Перейдя затем в художественно-промышленный отдел, их Величества изволили приобрести различные изделия гончарной фабрики «Абрамцево» и вышивки мастерской госпожи Чоколовой, а его высочество Великий князь Алексей Александрович — майоликовую статуэтку и барельеф художника Врубеля. Пробыв на выставке более часу, их Величества отбыли, выразив свою благодарность ее устроителю. Единовременно с их Величествами отбыли и их Высочества.

На открытии выставки 22 января присутствовали их Императорские Высочества Августейший Президент Академии художеств Великий князь Владимир Александрович, Великая княгиня Мария Павловна и Великая княжна Елена Владимировна.

Его Величество изволил приобрести акварель В. Серова «Натурщица», Е. Лансере «Этюд» и К. Сомова «В боскете». Великой княгиней Марией Павловной было приобретено несколько ваз гончарной фабрики «Абрамцево», а также ковер работы мастерской г-жи Чоколовой.

29 января выставку посетил Августейший управляющий музеем Александра III Великий князь Георгий Михайлович и изволил приобрести для музея картину В. Серова «Дети».

Выставку посетили также ее Императорское Высочество принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская, изволившая приобрести гравюры А. Остроумовой и керамиковые изделия работы художника А. Головина, и Великий князь Петр Николаевич, изволивший приобрести несколько ваз гончарной фабрики «Абрамцево» и ковер работы мастерской госпожи Чоколовой»[1].

Пример венценосной знати, интересующейся художествами и, очевидно, знающей толк в живописи, скульптуре и прикладном искусстве и не чурающейся общения с художниками, медленно, но верно поворачивал лицом к искусству богатых купцов, чиновников, учителей. Здесь была довольно велика роль художника и искусствоведа Степана Петровича Яремича, блестящего знатока и пропагандиста русского и зарубежного изобразительного искусства, квалифицированные советы которого для многих коллекционеров были «самым благодатным искусствоведческим университетом»[2].

Не обходилось и без критики в адрес «столпов общества». Так, информируя читателей об открытии в Турине Первой всемирной выставки современного декоративного искусства (с широким представительством европейских стран, США, Японии), обозреватель с горечью констатирует: «Только одна Россия, благодаря косности, равнодушию и невежеству ее художественных руководителей, по-прежнему остается в стороне от этого всеобщего праздника искусств»[3].

Умение Дягилева ориентироваться в разных областях художественного творчества способствовало переключению его внимания с живописи на оперу, с оперы — на балет. Увлекшись организацией «Русских сезонов» в Париже, он сначала отходит от журнала, и тот прекращает свое существование, а потом и от организации выставок. Последняя Русская художественная выставка была организована Дягилевым в Осеннем салоне в Париже (в октябре 1906 года), а затем в Берлине и в Венеции. Печать по-прежнему отмечала «большой успех новых русских художников на Западе»[4], в адрес устроителей раздавалось и много критики. Так, корреспондент «Русских ведомостей» Ященко подчеркивал «односторонний подбор экспонатов»[5], при котором художники старшего поколения были представлены нехарактерными

[1] Мир искусства. — 1900. — Т. 3. — С. 64.

[2] Зильберштейн И.С. Первый в мире//Наше наследие. — 1988. — № 1. — С. 16.

[3] Мир искусства. — 1902. — Т. 7. — С. 12.

[4] Луначарский А.В. Выставка картин Союза русских художников//Вестник знания. — 1907. — № 2. — С. 100.

[5] Ященко А.М. Выставка русского искусства в Париже//Русские ведомости. — 1906. — 12 октября.

для их творчества, случайными работами. Сергей Маковский упрекал Дягилева за то, что выставка характеризовалась «намеренным «сведением на нет» национального направления русской живописи»[1].

Очевидно, Дягилев постепенно расходился с коллегами по «Миру искусства» в привязанностях и вкусах. На закрытии прекрасной историко-культурной выставки русских портретов он говорил: «Мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости»[2]. Но так или иначе, несомненно то, что дягилевские «Сезоны» и взаимное пересечение авангардных течений России и Запада стали основой признания русской культуры как своеобразной и важной части мировой. Парижский искусствовед Арсен Александр писал в 1906 году в «Фигаро»: «Русская выставка была для нас чрезвычайно важным открытием, увенчанным большим и заслуженным успехом. Я думаю, что если бы между французской и русской школой установились постоянные и более правильные отношения, и явились бы взаимные влияния, то очень трудно было бы решить вопрос, которая из двух школ оказала на другую наиболее сильное воздействие»[3].

Случилось так, что с кончиной журнала «Мир искусства» — флагмана одноименного направления в искусстве — само направление не прекратило своего существования. Его рупорами стали журналы сначала «Золотое руно», а потом «Аполлон». Мирискусничество пережило мировую войну, революции, гражданскую войну, и когда летом 1922 года в Аничковом дворце Петрограда открылась новая выставка «Мира искусства», критик Н. Рощин, оценивая это событие, дал оценку и самому феномену «МИ»: «Через «МИ» после долгого застоя провинциального интеллигентского проповедничества вливалась в Россию художественная культура, — просто даже художественное образование, — во всей области применения художественного труда. Эта деятельность просвещения, «отбора», выискивания, критики, фильтрации, шлифовки, — роль, которую недалекое будущее отметит и оценит по заслугам, — сама по себе ведет к некоторому ослаблению чисто продуктивной, творческой работы общества как целого и, с другой стороны, к широкому принятию в себя всего способного приобщиться к новой культуре и стать ее раскрепостителем»[4].

---

[1] Маковский С.К. Русская выставка в Берлине//Русское слово. — 1906. — 22 декабря.

[2] Голынец С.В. Практический идеалист//Наше наследие. — 1990. — № 1(13). — С. 143.

[3] Мир искусства. — 1900. — Т. 3. — С. 206.

[4] Рощин Н. Выставка группы художников «МИ» в Петербурге//Жар-Птица. — 1922. — № 8. — С. 21.

«Страницы художественной критики»

Творчество С. Маковского в период его сотрудничества с «Миром искусства» было настолько плодотворным, что он приходит к мысли издать нечто вроде сборника своих критических статей. Будучи собраны воедино, они составили три тома под общим названием «Страницы художественной критики». Первый вышел в 1906-м году, последний — в 1910-м. В предисловии к первой книге «Страниц художественной критики» автор писал: «Читатель не найдет в ней ни руководящих взглядов строго-критического характера, ни общей оценки современного творчества на Западе. Перед ним почти исключительно краткие comptes rendus о тех вполне личных впечатлениях и настроениях, какие я испытывал во время заграничных скитаний по выставкам и музеям. Может быть, эти настроения побудят, хоть отчасти, русских культурных людей (обычно столь далеких от вопросов эстетики) вдуматься серьезнее в красоты ныне возрождающегося искусства. Вот — надежда, дающая мне смелость рассчитывать на внимание немногих друзей художества в России»[1].

Первый том был посвящен творчеству западных художников. Очевидно, это было вызвано необходимостью поговорить о проблемах формы и содержания искусства, не касаясь прямо болевых точек российской живописи. Но каждый читающий эссе об Арнольде Беклине, Франце Штуке, Максе Клингере, Константине Менье, Обри Бирдслее и других художниках Запада понимал, что для всех этих людей «искусство как молитва непостижимому и священному волшебству мироздания, как драгоценный дар, остающийся от бесследно исчезающей жизни»[2].

Молодой критик доказывает, что лозунг «искусство для народа» лукав: в лучшем случае народ покупает лубочные картинки и рассматривает в дешевых журналах плохие черно-белые репродукции с картин мастеров. В музеи и на выставки простой народ не ходит, поэтому

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 9.

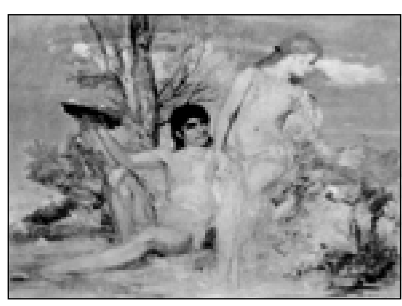
[2] Там же. — С. 146.

расширять круг любителей прекрасного сначала следует хотя бы за счет интеллигенции. Ей, пока не посвященной в тайны живописи, но желающей приобщиться к новому искусству, прежде всего адресует свои книги Маковский. Статьи, рецензии, эссе, обзоры выставок, написанные в разные годы и опубликованные в разных изданиях, он выстраивает в «Страницах художественной критики» таким образом, чтобы выявилась концепция развития живописи — немецкой, французской, а в последующих томах — и русской, — и чтобы было ясно, что все направления развиваются в едином русле, резкой границы между искусством Запада и России на рубеже веков уже не существует.

Собственно, художественные связи России и Запада были традицией и ранее. «Для многих наших соотечественников прошлых веков Европа была не только неким географическим пространством, где свободнее дышится. Это был ориентир духовный, политический, профессиональный»[1].

Русские художники учились и работали в Европе, и эти уроки не проходили бесследно, они накладывали отпечаток на все дальнейшее творчество художника, если даже впоследствии он и не выезжал за рубеж. В творчестве Левитана Маковский находит черты, общие с французскими пейзажистами, но добавляет, что «в левитановский импрессионизм влилась безусловно русская струя: лирическое перепевание родного деревенского затишья»; Рериха сравнивает с певцом «солнечной наготы тропического дикаря» П. Гогеном, а с другой стороны — с финскими примитивистами Галленом и Эдельфельдом. Но, подчеркивая общее в живописи европейских стран, критик в то же время отмечает индивидуальность каждого художника, его неповторимость.

Книга начинается очерком о немецком романтике Беклине, и этот выбор не случаен. Интерес к творчеству этого художника связывал Маковского с сестрой, с Ореусом, с Дягилевым, Бенуа, да, собственно, Беклин был на рубеже веков одним из самых модных художников, им увлекался даже великий передвижник Репин. Александр Бенуа писал в мемуарах: «Илья Ефимович не только вторил моему восторгу перед Беклином, но даже заявил как-то (к великому негодованию своих товарищей — убежденных позитивистов и «направлен-



А. Беклин. Юноша и девушка среди цветов. 1866

[1] Дудаков В. Русская Европа//Наше наследие. — 1991. — № 2. — С. 155.

цев», веровавших в исключительное благо одного только реализма), что он считает Беклина за величайшего из художников нашего времени»[1].

В год выхода первого тома «Страниц художественной критики» Беклину было уже 79 лет. За его плечами были трудные годы жизни, огромный список не понятых в свое время картин, в конце концов принесших ему славу представителя романтизма мифолого-исторического характера, «где художник натурализирует образы классической поэзии, придавая им чисто германский, национальный колорит»[2].

Картины Беклина критик описывает так, что читатель, никогда их не видевший, может представить, о чем идет речь: «Перед нашими глазами открывается мир сказок, в котором слышатся отголоски древней Эллады, но живет современное нам сознание, ищущее откровений в минувшем. В этом мире столько неожиданностей и очарований... В неведомых морях волны просвечивают темным аметистом; там живут чудовища, опутанные водяными растениями, и плещутся светловзорые наяды. Во время бури свинцовые тучи охватывают небо; изломы молний бросают на землю тысячи фосфорических отсветов; в углублении скал пробуждаются призраки и поют дикие песни непогоде, в лесах и долинах, на берегу рек, поросших тростником, прячутся мохнатые сатиры, на лужайках, озаренных солнцем, среди нарциссов и анемонов нимфы внимают свирели веселого Пана»[3].

Лиро-эпический характер повествования позволяет автору, как и было заявлено в предисловии, передавать свои собственные, личные впечатления и настроения, испытанные непосредственно у картин: «В галерее Шака находятся две знаменитые «Римские виллы на морском берегу», одна в свете дня, другая — вечерняя. **Мне** больше нравится вторая»[4]. «**Я** никогда не забуду мою первую встречу с «Островом мертвых» в музее Лейпцига. **Передо мною** была настоящая вода, подернутая изумрудом, обросшие мохом камни; небо, которое я наблюдал тысячу раз. Движение воды передано так живо, словно видишь ее извивы и слышишь легкое шипение прибоя. Но этот скалистый замок моря — сказка. В нем могут жить только призраки»[5].

Отмечая в качестве характерных черт творчества Беклина тяготение к волшебному и своеобразный юмор, критик полагает, что они присущи всему искусству германцев. Он проводит параллели между такими, казалось бы, далекими от Беклина (и по времени, и по манере

---

[1] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. — Кн. IV-V. — М., 1993. — С. 50.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 39.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 42.

[5] Там же. — С. 44.

живописи) художниками, как Питер Брейгель, Жером Бош и даже Альбрехт Дюрер — по словам автора, правдивый до строгости и проникнутый величавой религиозностью настроения. Маковский доказывает, что отмеченные им главные черты немецкой живописи — тяготение к волшебному и своеобразный юмор — есть у каждого, и это их объединяет и даже примиряет отдельные направления в искусстве. «В настоящее время Германия переживает опять эпоху романтизма. Молодые художники отрешились бесповоротно от академических традиций, которые более живы у немцев, чем где бы то ни было... Они изверились и в безличном реализме своих предшественников. Различие взглядов на искусство не мешает всем им подвигаться по одному пути к освобождению от устаревших авторитетов, к развитию новых вкусов в обществе»[1]. Автор как бы экстраполирует ситуацию на российскую художественную реальность. Подтекстом следует пожелание добиться того же в России. Собственно, ради «освобождения от устарелых авторитетов» и «развития новых вкусов в обществе» затевались и «Мир искусства», и собрание критических статей Сергея Маковского.

Отмечая единство европейских художников в отстаивании прогрессивных взглядов в искусстве, Маковский в то же время отмечает индивидуальность каждого художника, его неповторимость: «Его искусство глубокое и тихое. Оно может сделаться понятным и близким каждому, но оно не для восторгов и негодований толпы»[2] (о К. Менье).

«Перед нами личность и личность яркая. Перед нами художник, вызвавший из сумрака глубоко современных чаяний и разочарований свой мир живых и сильных образов»[3] (о Ф. Штуке).

«Макс Клингер — натура созерцательная, замкнутая в себе и притом глубоко аристократическая. Жизнь этого человека — непрерывное горение духа на одиноких вершинах. Его глаза обращены к вечности. В его мастерскую не доносится шум мелких и суетных будней. Искусство его отвечает только на самые великие и опасные слова»[4].

Изначально краткие, эти характеристики по ходу повествования развертываются, метафоризируются, иногда сравнение нескольких художников представляет собой развернутую метафору: «Бывает странное соотношение между творчеством художников и красотой драгоценных камней. Искусство Тициана напоминает жемчуг с дымно-золотистыми отливами. Искусство Беклина — изумруд ярко-зеленый, как

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 51.

[2] Там же. — С. 137.

[3] Там же. — С. 61.

[4] Там же. — С. 77.

вода южного моря у скалистых побережий. Картины Пювиса светят сказочно и смутно, как бледные, многоцветные опалы. Бен-Джонс прозрачен и таинственно-нежен, как лунный камень. Творчество Бердслея — черный алмаз с тонко отшлифованными гранями, с острым холодным блеском, с загадочными мерцаниями преломленных лучей, — черный алмаз в филигранной оправе, восхищающий совершенством работы и, в то же время, наводящий жуткий трепет, словно талисман волшебника»[1].



Пюви де Шаванн. Священная роща

Вообще стиль книги Маковского (не будем забывать, что это — первая книга 28-летнего критика) очень ярок, иногда патетичен, наполнен анафорами, восклицаниями, вопросами, казалось бы, риторическими, но на которые хочется ответить или хотя бы задуматься: «Отчего? Отчего большинство современных картин так быстро стареют, перенесенные из мастерской художника в торжественные залы музеев, точно они рассчитаны на жизнь кратковременную, эфемерную? Отчего современная живопись, несмотря на долгий опыт столетий и всяческие познания, которыми мы привыкли гордиться... так недолговечна **и материально, и духовно?** Отчего холсты древних мастеров продолжают жить веками, неувядаемо-юные, всегда новые, всегда любимые, пронизанные светом неисчерпаемого наслаждения и красоты. Отчего?»[2]



Обри Бердслей. Павлинье платье

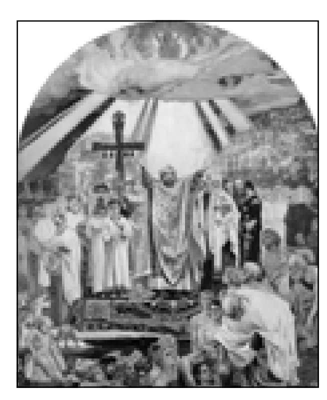
Эти вопросы решаются Маковским и в двух следующих книгах собрания сочинений, но уже на материале русской живописи. Обе книги — о **новом** русском искусстве. Хотя во втором томе и говорится о творчестве маститых художников — Левитана, Репина, Сурикова, гораздо больше внимания автор уделяет работам Билибина,

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 5.

[2] Там же. — С. 8.

Борисова-Мусатова, братьев Васнецовых, Врубеля, П. Кузнецова, Лансере, Малютина, братьев Милиоти, Нестерова, Поленова, Рериха, Рябушкина, Серова, Сомова, Судейкина, Уткина. Третий том добавляет к этим именам Бакста, Бенуа, Головина, Кустодиева, Сарьяна, Стеллецкого, Тархова, Чюрлениса. Второй том сам автор назвал «книгой для непосвященных»: «Она создавалась из статей, рассчитанных в свое время на «большую публику». Я бы никогда не решился издать их отдельно, если бы не был уверен, что теперь — больше, чем когда-либо, нужны слова о современной русской живописи, доступные не только немногим»[1].

Он объясняет во вступлении ко второму тому, что за последние десять лет взгляд на живопись изменился в корне, люди стали лучше понимать искусство, отличать плохое от хорошего. Но общение с искусством даже у столичной интеллигенции еще не стало потребностью: «Немногие тысячи петербуржцев считают своей обязанностью посетить выставки. Именно — обязанностью. Многие ли ходят на выставки не потому, что это стало привычкой, что «так принято», а по влечению сердца, с чувством художественного голода, волнующего ожидания? Многих ли искренно, по-настоящему интересуют новые работы наших признанных и непризнанных мастеров, вопросы художественного преподавания, успехи «начинающих» — словом, то, от чего зависит судьба русского искусства?»[2]



В. Васнецов. Крещение Руси. Эскиз росписи Владимирского собора

Именно на новые работы признанных и непризнанных мастеров, на успехи «начинающих» и хотел обратить внимание автор книги. Он признался во вступлении к ней, что публикует статьи исправленные, переработанные, избавленные от его собственных «юношеских восторгов». В первую очередь это касалось «национальных живописцев с Васнецовым во главе». Как уже говорилось, росписям В. Васнецова во Владимирском соборе Киева была посвящена самая первая статья Маковского — еще студента-первокурсника. В ней автор называет художника «возвестителем русской самобытности», вдохновенным мистиком, художником национальных откровений. За десять последующих лет эти вос-

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 44.

[2] Там же. — С. 158.

торги постепенно развеялись: «Васнецов не кажется больше ни гениальным учителем, ни вдохновенным мистиком. Открытый им путь остался — путь к народной красоте, о которой прежде мы знали непростительно мало»[1].

Критик объясняет, что дело тут не в изменении его личных симпатий, а в эволюции художественного вкуса в российском обществе, в перестройке точки зрения на живопись: «После нерешительных блужданий между «старым берегом» доморощенной художественной идеологии и «новыми берегами» западного искусства мы научились требовать от живописца, прежде всего, **хорошей живописи** — богатства тона, рисунка, вдохновенного знания ремесла, радости для глаз. Мы убедились, что не идейное намерение, а форма — ценное и вечное в живописи: краски, цвет, гармоничность воплощения, прекрасная плоть искусства. Если этого нет, обаяние картины — только переходящая иллюзия»[2].

По словам Маковского, Васнецов понял то, что не было понято ложнорусскими художниками и победил некультурное, неоевропейское пренебрежение многих ценителей к русской народной стихии: «В истории живописи он останется «будителем народных настроений», человеком большой идеи, упорного, цельного мировоззрения, — это много и за это мы будем всегда благодарны Васнецову — и все-таки живописных откровений он не дал. И причина — не только недостаток таланта, но и психологическая ошибка, все та же свойственная патриотически настроенным русским «западобоязнь»[3].

В статье «Национальный вопрос» Маковский подчеркивает, что постоянное противопоставление России и Европы привело русское общество к лживой дилемме: или Россия, или Европа: «Мы обретаем национальное в отречении от западного; тяготея к Западу, отрекаемся от национальности; национальное для России — неевропейское, допетровское»[4]. Автор подчеркивает, что софизм, создавший бесплодную междоусобную борьбу в обществе, проник в искусство: «Все, что от Запада — подражательно, самобытно — все, что говорит о допетровской Руси»[5]. В результате в среде художников произошел раскол на «западников» и «патриотов». Последние довели свое антизападничество до абсурда, вдобавок распространив его на архитектуру, книжную графику, прикладное искусство. «В окрестностях Москвы и Петербурга, —

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 71.

[2] Маковский С.К. Указ. соч. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 45.

[3] Там же. — С. 46.

[4] Там же. — С. 26.

[5] Там же.

вспоминает княгиня Тенишева, — выросли в это время в огромном количестве вычурные и возмутительные по безвкусице дачи в псевдорусском, или «ропетовском» стиле, в шутку прозванном еще «петушиным». Русского в этих претенциозных постройках не было ничего»[1].

Поклонником «петушиного» стиля оказался В.В. Стасов, претендовавший на роль идеолога и законодателя вкусов не только в литературе, но и в живописи. Было очень важно противостоять этому ропетовскому напору, и Маковский борется с ним, проводя черту не между псевдорусским и западным, а между псевдорусским и истинно русским. И в этой борьбе он — сторонник Васнецова, создавшего свой стиль, который «бесконечно ближе к народной красоте, милее, интимнее, правдивее, чем «петушиный» стиль, воспетый Стасовым»[2].

Высокую степень постижения «загадочной, трагичной глубины народной души», «рокового, грозного начала восточнославянской стихии» отмечает критик у Сурикова: «Он действительно **видит** прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое России, и рассказывает свои видения так выпукло-ярко, словно не знает различия между сном и явью»[3].

У каждого из художников истинно русского направления критик находит особые, присущие именно его творчеству черты: «Здесь понятна самая сущность сказок известного рода — неожиданные эффекты фантастического юмора сочетаются с любовным изображением русской деревни»[4] (о Е.Д. Поленовой). «Его (Афанасьева. — *Т.Л.*) иллюстрации-карикатуры к «Коньку-Горбунку», появившиеся в журнале «Шут», обнаруживают такое знание русского мужика, столько наблюдательности, веселья, национального юмора и живописной точности, что мы им прощаем некоторое однообразие и ненужную грубость графического приема»[5]. «Художникам, как Нестеров, невольно прощаешь несовершенства рисунка и кисти, потому что любишь поэзию их творчества. Это тоже поэзия чего-то большого и смутного, выходящего за грани личности. Не поэзия индивидуального вдохновения, но поэзия, говорящая о далях и озаренностях народа»[6].

Оригинальное, неподражаемо русское находит критик в творчестве многих русских художников, начиная с Левицкого, Брюллова, Иванова, Федотова и кончая «ретроспективными мечтателями» —

---

[1] Тенишева М.К., кн. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. — С. 87.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 50.

[3] Там же. — С. 51-52.

[4] Там же. — С. 61.

[5] Там же. — С. 69.

[6] Там же. — С. 80.

Сомовым, Лансере, Бенуа. «Мы это ясно сознаем именно теперь, — пишет Маковский, — когда начинаем освобождаться от пренебрежительного недоверия к художественным святыням прошлого, когда научились любить, чаруясь сказками Сурикова, Васнецова, Рябушкина, лучше, чем любили прежде, народную красоту, красоту деревни — сказочный лепет далеких столетий»[1].

Опровергая тезис «западников» «у искусства нет национальности», Маковский считает неправыми и тех, кто пытается любой ценой противостоять «тлетворному влиянию Запада». Он считает, что искусство нельзя заключить ни в какие рамки; при современном тяготении народов к общим культурным формам художественный интернационализм становится все более понятен. Но это не значит, что народ может забыть родную красоту! Нельзя требовать от художника непременного «национального духа», не это — мерило художественных достижений. «Но в искусстве каждого народа должны быть чуткие, серьезные выразители национального гения»[2].

В первой статье второго тома, которая называется «Национальный вопрос», Маковский, развивая этот тезис, на массе примеров доказывает, что даже у самобытнейших художников можно найти заимствования. «И это совсем не важно, — утверждает он, — важно, **как претворил** народ взятое у других; самобытность его в том, как он изменил унаследованные формы, как выразил через них свои особенности. Вопрос не в формах, а в их одухотворении, в непреодолимом трепете красоты, внушенной веками национальной жизни»[3].

Этот вывод, пожалуй, самый главный во второй книге «Страниц художественной критики». Последний том этого издания вышел через три года после второго. Автор уже не делает в нем посвящения «непосвященным». Глубокие, серьезные, основанные на прекрасном знании художественной истории и огромного пласта современной русской и зарубежной живописи статьи и очерки явно рассчитаны на подготовленного читателя. Критик предстает перед нами зрелым и более уверенным в себе. И дело тут, конечно, не только в трех-четырех годах, отделяющих первые книги от третьей. В 1910 году Маковский уже не просто критик, он редактор «Аполлона», журнала, объединившего вокруг себя все передовое искусство России, организатор художественных выставок русского авангарда, консультант владельцев лучших частных собраний картин в России. К его мнению прислушиваются и сами

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 39.

[2] Там же. — С. 27.

[3] Там же. — С. 37-38.

художники, и завсегдатаи выставок, и меценаты, в том числе венценосные. Третья книга прежде всего о художниках, их творчестве, их достижениях, но она и о художественной жизни русского общества, о чем говорят даже названия статей: «Художественные итоги 1910 г.», «Выставка женских портретов», «Французские художники из собрания И.А. Морозова» и т. д. Во вступительной статье к третьей книге Маковский очень четко сформулировал задачу современной критики. По его мнению, это борьба на два фронта — «с мертвыми традициями искусства, унаследованного нами от упадочных живописцев XIX века (все виды «академизма» и «псевдореализма») и — с революцией слепого новаторства, не признающего никакой преемственности»[1].

Анализ и синтез в искусстве, обычное и особенное, частности и обобщения, новаторство и традиции, эстетизм и натурализм — вот лишь некоторые из проблем, рассматриваемых в третьем томе. Определяя рубеж веков как переходную эпоху в искусстве, Маковский подчеркивает, что «именно в такие эпохи **выяснять —** почти всегда значит **направлять**»[2]. Эту задачу критик ставит и перед собой лично.

Примечательно, что традиционные для критики жанровые определения — обзор, обозрение, рецензия, статья — мало подходят к творчеству Маковского, хотя ему часто приходилось выступать и с обзорами художественных выставок, и со статьями о различных направлениях живописи, графики, скульптуры. Почти все его работы подпадают под определение «статья-очерк»: «поэтический рассказ о чарах шедевров»[3], их также можно отнести и к жанру эссе, тем более, что на рубеже веков этот жанр с Запада распространился и на российские издания. Им часто пользовались Л. Шестов, В. Розанов. Любил его и Маковский.

Какие бы художественные проблемы ни рассматривались в его эссе, в центре их всегда художник. Маковский почти не дает портретов и редко описывает обстановку, в которой творит художник. Главное, что интересует критика, — само искусство, и чаще всего портрет художника — это портрет его творчества: «Лоран — прекрасный рисовальщик, археолог, добросовестный искатель исторической правды»[4]. «Менье — эстетик чистой воды. Он только изображает; цель его искусства — изображение **само по себе.** Он исключительно художник. Он совершенно не тенденциозен»[5]. «Родэн одним

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 9.

[2] Там же.

[3] Глушков Н.И. Очерковая проза. — Ростов-на-Дону, 1979. — С. 82.

[4] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 97.

[5] Там же. — С. 146.

порывом своего необычайного дарования освободил скульптуру от прочно сложившихся традиций ложно-классицизма и ложно-реализма, которые губили ее в течение XIX века. Он обновил искусство ваяния. Он вложил душу современной ищущей мысли в новый найденный им ритм пластического изображения»[1]. «Тархов ничего не придумывает, его темы ограничены кругом обычных, повседневных впечатлений: Город и Семья. Краски для него — самая сущность природы. Только в них и через них видит он формы и ритмы жизни»[2].

Приведенные примеры показывают, что критик не повторяется в своих оценках. Художники для него тем и хороши, что они **разные.** Иногда даже один художник в своем раннем творчестве не похож на себя — позднего: «Цветы П. Уткина. Раньше в них слишком явно чувствовалась символическая тенденциозность, но уже тогда между исканиями «голуборозовцев» они выделялись благородством тона и нежно-сосредоточенным чувством природы. Теми же качествами отмечены и выставленные нынче крымские этюды и цветы Уткина; они написаны с большою любовью и вкусом. Но самое интересное в них — черта совсем новая для творчества Уткина: внимательное, более объективное и острое, вглядывание в природу — в извилистый рисунок волн, в мерцающие светы и синие прозрачности южных побережий. От пейзажиста, отвлеченного, вымышленного, чисто-лирического, Уткин, по-видимому, переходит, сохраняя свою особенную манеру письма и условность своей красочной гаммы, — к непосредственному любованию миром, в котором он до сих пор видел только грустные дали своей мечты»[3].

В творчестве некоторых художников Маковский подчеркивает их многогранность: «Серов, конечно, и колорист, умеющий, как никто, создавать серые блеклые гармонии и неожиданно смелые красочные контрасты. Но задачи колоризма менее близки ему (как портретисту), чем задачи рисунка — изысканного, синтезирующего рисунка, придающего очарование вдохновенной жизненности чертам человеческого лица»[4].

При всей непохожести художников друг на друга Маковский находит в их творчестве и общие черты, особенно если ставит задачу охарактеризовать стиль, направление: «Фальконе, Гудон, Канова — все в большей или меньшей степени ложноклассики. Но в них есть и

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 136.

[2] Там же. — С. 131.

[3] Там же. — С. 86-87.

[4] Там же. — С. 68.

другое: значительное, ценное, бесспорное. Они родные дети своего времени, в лучшем смысле. Их творчество — прямой вывод из аристократически-условного уклада общества, среди которого они жили. Их мастерство в полном согласии со всем колоритом современных им эпох, и в этом смысле оно художественно. Оно обнаруживает ритмами своей чопорной и холодной декоративности что-то сильное и красивое, что было в жизни наших дедов. Оно иллюстрирует и дополняет историю стилей»[1].

Наоборот, между творцами одного направления критик стремится выделить черты отличия, делающие художника неповторимым: «Родэн — один из тех революционеров искусства, успех которых — шумная победа. Совсем к другой семье творцов принадлежит Константин Менье. Может быть, мы никогда бы не услышали о нем, если бы не было Родэна, но несомненно, что заслуга Родэна была бы меньше, если бы в числе освобожденных им обновителей ваяния не было Менье»[2].

В этом отношении характерно сравнение Клингера с Бердслеем: «Так же, как Бердслей, он истинный enfant de siècle, завороженный тенями мистических глубин. Но его творчество совершенно противоположно по духу. Бердслей — жрец современной Астарты, кудесник демонического сладострастья. Клингер — мистик мысли из семьи Дюрера и Гольбейна»[3].

Чаще всего, как в только что приведенных примерах, сравнения помогают глубже понять роль того или иного мастера в развитии направления искусства в целом, иногда пары для сравнения вытекают из ситуации: на определенной выставке картины двух художников расположены рядом. В этом случае критик тоже выделяет черты сходства и отличия, помогая зрителям глубже проникнуть в смысл изображаемого, понять творческую манеру художников, оценить их достоинства и недостатки: «В добровольной детскости Дени, его манерном идеализме есть любовь, есть трогательное простодушие, есть порыв. С ним положительно примиряешься, когда привыкаешь к его недостаткам. Наоборот, Ферье, изображающий с необыкновенной зоркостью, в малейших анатомических деталях, окоченевшее тело Христа, отталкивает от себя, ему нечего сказать»[4].

Знакомство с критическими работами Маковского начала века показывает, что в этот период ему особенно интересны проблемы

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 132.

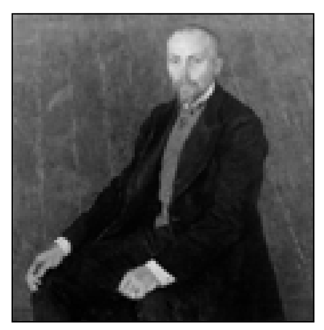
[2] Там же. — С. 137.

[3] Там же. — С. 78.

[4] Там же. — С. 95.

национального в искусстве. Часто, начиная разговор с национального характера творчества отдельного художника, он приходит к обобщениям философского характера: «У Клингера качества и недостатки немца. Германец по природе своей умозрителен. Он так же естественно тяготеет к отвлеченностям и символам, как француз или итальянец — к художественной контрастности форм. Оттого в Германии так много художников-мыслителей и так мало мыслителей-художников, такое отсутствие эстетического вкуса и такое излишество теорий эстетики»[1].

Но больше всего Маковского интересует проявление национального именно в искусстве: «Главное в творчестве Штука — он сам, Франц Штук, самонадеянный и жизнерадостный баварец, сын мельника из Теттенвейса, баловень мюнхенского «Сецессиона», не признающий никаких авторитетов, кроме своего неукротимого темперамента»[2]. «Рябушкин рисует древнерусский быт с непосредственностью, которая кажется наивной. В такой наивности — мудрость»[3]. «Человек Рериха — не русский, не славянин и не варяг. Он **древний** человек, первобытный варвар Земли»[4].



А. Головин. Портрет художника Н.К. Рериха. 1907

Маковский считает, что национальные свойства характера могут своеобразно претворяться в искусстве, будучи порой даже неощущаемы или не вполне ощущаемы творцом. И паспортная национальная принадлежность в самобытности искусства — далеко не главное. Важно все: мировоззрение, школа, художественный стиль. Сравнивая очень непохожих друг на друга художников Сомова и Левитана, критик находит и точки соприкосновения, и черты отличия: «Сомов видит русский пейзаж с такой самостоятельной чуткостью, что его можно сравнить только с Левитаном. Но Левитан видел природу, русскую деревню, — одинокой, без людей, он вникал в ее пустынные просторы, в ее безбрежную тишину и сумеречную задушевность. Сомов видит деревню через окно старой помещичьей усадьбы, видит ее обласканной и

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 83.

[2] Там же. — С. 61.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 76.

[4] Там же. — С. 95.

измененной человеком: оттенок исторической перспективы придает его паркам и лесным полянам обаяние яркой и все-таки отзвучавшей сказки. Это все же эхо природы, мечта о солнце, не солнце»[1].

Раздумья над вечными вопросами художественного бытия не умаляют убедительности работ Маковского. Его эрудиция ненавязчиво проскальзывает между строк присутствием авторского «я». Он ничего не описывает понаслышке, рассказывая только о том, что видел сам:

«Я никогда не забуду восхищения, внушенного мне офортами Клингера, когда я увидел их впервые, лет пять тому назад в Мюнхенском Kupferstichkabinet»[2].

«Мне вспоминается удивительный холст Люксембургского музея: «Maternité». Посмотрите на руку этой женщины, обнимающей прильнувшего к ней ребенка. Это постольку рука, поскольку она выражает тихий порыв объятия»[3].

«Недавно, находясь проездом в Берлине, я еще раз долго наслаждался холстами Арнольда Беклина. Вот — неразрушимый мост между нами и древними! Вот настоящий классик живописи! Он умеет сказать **цветом** лучше и больше, чем все его предшественники середины XIX-го века, сочинители психологических сюжетов, взятые вместе»[4].

Память Маковского изумительна. Он помнит детали обстановки в мастерской художника, случайные реплики: «Сколько раз я заставал Рериха за рабочим столом, бережно перебирающим эти удивительные камни, гранитные наконечники стрел, скребла, молотки, ножи из могильных курганов. Он восхищался ими как ученый и поэт»[5].

Иногда живые впечатления от увиденного развертываются в зримые картины, которые читатель легко может представить себе, даже не побывав на зарубежном вернисаже, о котором идет речь в эссе: «Бетховен. Он царил нераздельно в Венском Сецессионе 1902 года как божество в светлой часовне, разукрашенной символическими фресками, скульптурными фонтанами, изразцовой мозаикой и самыми прихотливыми сочетаниями золота, черного дерева, чеканной меди, перламутра. Эта выставка была торжеством Клингера»[6].

Эссеистический стиль Маковского с присущей ему яркостью и особой структурой образов, афористичностью, ассоциативностью,

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 115.

[2] Маковский С.К. Указ. соч. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 79.

[3] Там же. — С. 124.

[4] Там же. — С. 144.

[5] Маковский С.К. Указ. соч. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 95.

[6] Маковский С.К. Указ. соч. — Т. 1. — СПб., 1906. — С. 86.

ненавязчиво подчеркнутой субъективностью, непринужденностью авторских отступлений не уводит читателя от главной темы трехтомника: «Нам, русским, пришлось отвоевывать с большим опозданием то, что было уже завоевано Западом: право на индивидуализацию формы и освобождение живописи от литературы»[1]. В первом десятилетии XX века русское изобразительное искусство новой волны прочно завоевывает первые места на зарубежных выставках, русские театры с успехом гастролируют в Европе. Возникает потребность в новом центре, вокруг которого объединились бы молодые художники России. Таким центром стал организованный и возглавленный Маковским журнал «Аполлон».

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 25.

Рождение «Аполлона»

Брешь, образовавшуюся после закрытия «Мира искусства», пытались заполнить наиболее активные мирискусники — Бенуа, Добужинский, Сомов. Особенно активно действовал И.Э. Грабарь. Из предложенных художниками названий будущего журнала — «Свободное искусство», «Художественная летопись», «Летопись искусств» — он выбрал последнее, заказал художникам обложку, фронтиспис, виньетки и буквицы, вместе с И. Кнебелем составил подробный план первых двенадцати номеров: «Первый номер будет посвящен **петербургским художникам.** Надо будет собрать по несколько вещей **Сомова, Бенуа, Лансере, Добужинского, Бакста, Остроумовой**. Второй будет галленовский, третий — «Союз», четвертый — другие выставки, пятый и шестой хотелось бы сделать более иллюстративными. Мне хочется взять новые, неизданные стихи 1) Бальмонта, 2) Брюсова, 3) Сологуба, 4) Вяч. Иванова, 5) Блока, 6) Лохвицкой, 7) Бунина, 8) Серг. Маковского, 9) Минского, 10) Виленкиной, и короткую прозу 1) Л. Андреева, 2) Андр. Белого, 3) Горького, 4) Гиппиус, 5) Мережковского, 6) Куприна. Седьмой и восьмой номера — европейские выставки. 9-й мог бы быть Сомов, 10-й — северные архитекторы (Сааринен и др.), 11-й — Серов и 12-й — Билибинские церкви»[1].

Дело упиралось в финансирование. Добиться кредитов Грабарю было гораздо труднее, чем Дягилеву с его обширными связями в большом свете, он готов был пожертвовать качеством, лишь бы выпустить первый номер: «Этот номер будет на шершавой толстой бумаге и будет продаваться и отдельной книжкой по 3 рубля»[2], — писал он М.В. Добужинскому. Но журнал так и не вышел.

Издававшийся в то время Н.Я. Тароватым журнал «Искусство» авторитетом в кругу молодых художников не пользовался. Журнал «Художественные сокровища России» стремительно терял авторов и

[1] Грабарь И.Э. — М.В. Добужинскому. Дугино, 15 авг. 1905 г.//Грабарь И.Э. Письма. — М., 1983. — С. 312-313.

[2] Там же. — С. 313.

выходил в виде все более и более тонких тетрадок с небольшими по объему и малоинтересными статьями. Появление разных литературных и художественных течений, ведущих постоянную полемику друг с другом, вызвало к жизни иную группу журнальных изданий: вместо журналов, констатирующих те или иные успехи художественного творчества, появились «журналы-манифесты, посвященные преимущественно литературным и эстетическим проблемам, такие, как «Новый путь», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон»[1].

Молодые литераторы «Мира искусства» все чаще публиковались в московском журнале «Золотое руно», финансировавшемся Н.П. Рябушинским и редактировавшемся Вяч. Ивановым. Здесь печатались стихи и проза Бальмонта, Блока, Волошина, Вяч. Иванова, Ремизова, Сологуба, репродуцировались картины Бенуа, Богаевского, Виноградова, Врубеля, Головина, Добужинского, К. Коровина, Крымова, П. Кузнецова, Кустодиева, Лансере, Ларионова, Малютина, Рериха, Сапунова, Серова, Сомова, Средина, Стеллецкого, Судейкина, Тархова, Туржанского, Уткина, Юона. Журнал не открещивался решительно от всего искусства конца 19-го века (как в запальчивости это делали иногда мирискусники), находя среди работ представителей «старой школы» немеркнущие образцы настоящего искусства: «В этой темной и тусклой полосе русской живописи блестело иногда чистое золото подлинного художества, и уже не будет надобности стыдиться ее и скрывать ее, как свидетельство нашей некультурности, — пишет один из наиболее активных и способных критиков «Золотого руна» П.П. Муратов в статье о посмертной выставке К.А. Савицкого. — На выставке есть почти дописанная картина «На стрелке», которая, на мой взгляд, прямо очаровательна. Известную роль тут, конечно, играет эпоха II Империи, начинающая иметь для нас особую историко-художественную прелесть. Но и помимо того эта картина красива — красива рыжезелеными купами деревьев и небом, напоминающим очень близко англичан XVIII века, красива внимательно нарисованными фигурками и всей своей композицией. В картине К.А. Савицкого неотразим дух хороших живописных традиций. Бессознательно художник примыкает к прошлому, и сам не ведая того, волнует и трогает нас»[2].

В этот период исследователей очень интересовали **художественные связи русской и западноевропейской культуры**. Их уже не устраивали утвердившиеся в XIX веке градации «романтизм», «класси-

---

[1] Махотина С.Я. Русская дореволюционная печать (1905 — 1914). — М., 1991. — С. 98.

[2] Муратов П.П. Старое и молодое на последних выставках//Золотое руно. — 1908. — № 1. — С. 88.

цизм», «реализм», как кандалами приковавшие каждого из творцов (даже вне зависимости от его национальной принадлежности) к «направлению». П.П. Муратов в статье «О высоком художестве» отмечает, что «нет понятия в искусстве более шаткого и неопределенного, чем «реализм», — и разъясняет этот тезис следующим образом: «Когда-то так называлось решительно все, что выходило из рамок и канонов академии. У нас в России под реализмом подразумевают бытовую морализирующую живопись передвижников, в Германии явно подстроенный жанр Кнауса и Вотье; в Англии Рескин считал реалистами прерафаэлитов. Но что же общего в конце концов между профильными портретами Пизанелло и итальянскими актерами Ватто, и композициями Мэдокса-Брауна, и «Крестным ходом» Перова? Только то, что во всем этом есть чувство жизни, что везде изображены живые люди, живая природа»[1]. Муратов считает, что без этого вообще не может существовать глубокое и большое искусство. Даже за фантастически-сказочными декорациями и архитектурными пейзажами постимпрессионистов стоит реальная жизнь. Перечисляя имена лучших художников разных стран — своих современников, слывших новаторами, то есть, по традиционным меркам — не реалистами (Клод Моне, Сегантини, Карьер, Пювис де Шаванн, Ренуар, Дега, Вюйар, Дени), Муратов подчеркивает, что за всеми ими «стоят прежние эпохи», потому что эти художники не забывают **традиций.** А это очень важная черта каждого большого дарования. Без преемственности традиций Grand Art (высокое искусство) просто не может существовать. Но, — подчеркивает он, — обращение к прошлому, поиски традиций подлинного Grand Art не могут быть коллективными. Они должны быть свободными, индивидуальными для каждого: «Если суждено Музею снова стать Храмом, пусть в этом Храме каждый произнесет свою, отдельную молитву. Но всех, кто войдет туда, соединит общее благоговение перед тайной творчества, породнит единый дух высокого искусства, который порождает разность эпох и стран, который преодолевает самую смерть в вечном своем возрождении»[2].

Мысли об особом пути русского искусства в Европе и мире сменяются в начале века рассуждениями о том, что молодые русские художники — продолжатели традиций французских импрессионистов (за это качество они подвергались разными критиками как хвале, так и хуле). Точка зрения обозревателей «Золотого руна» находилась, скорей всего, где-то посередине: да, взаимопроникновение культур

---

[1] Муратов П.П. О высоком художестве//Золотое руно. — 1907. — № 11-12. — С. 78.

[2] Там же. — С. 84.

существует (и усиливается), но Россия, не замеченная в слепом заимствовании, уже одарила Европу такими новациями, каких никто и ждать не мог, доказательство — высшие награды молодых русских на Всемирных художественно-промышленных выставках. Но, может быть, и возможны стали эти успехи благодаря традиции, которая выражается в душевности, особой глубине, лиричности, религиозности русского искусства, в устойчивости и постоянстве этих черт?

На рубеже веков критики то и дело отмечают обращение русских художников не только к современному искусству Запада, но и к античности, Ренессансу, Востоку, отмечая при этом тенденцию к соединению весьма разнородных моментов, далеко отстоящих друг от друга исторических периодов культуры. Так, тот же Муратов пишет, что «итальянское Возрождение возникло в коллизии двух традиций, классической античной и романтической средневековой. Высшие достижения его рождены в столкновении средневековой легенды, проникающей своим ароматом всю жизнь до мельчайших ее разветвлений, с далекими сияющими идеалами классической красоты и завершенности. И не такова ли судьба всякого возрождения?»[1]. Этот вопрос явно адресован читателям, заинтересованным в возрождении в первую очередь своего, русского искусства.

Характерно, что обращение русских художников к искусству античности, Возрождения, Востока не было примитивным и поверхностным. Художники понимали, что общество с той поры ушло далеко вперед, и оно просто не поняло бы прямых подражаний. «Великие эпохи искусства — результаты одной общей деятельной жизни, — писал князь А. Шервашидзе, — и невозможно представить себе Парфенон без афинян и Рим без римлян. Нельзя, таким образом, направить искусство в ту или другую сторону, вернуться к канону Поликлета или к традициям Ренессанса, если сама жизнь не поворачивает своего движения туда. Корни искусства находятся не в нем самом, а в современном ему обществе, и возрождение или упадок его есть возрождение или упадок прежде всего самого общества»[2].

Более глубокое проникновение в сущность классического искусства вызывало эмоции, ассоциации и размышления, которые обогащали настоящее, помогали открывать в нем то, на что предшественники, одержимые воплощением «литературных» сюжетов, подчас не обращали внимания. П. Муратов отмечает, что сердце современного художника «становится чутким к тонкому теплу солнечных

---

[1] Муратов П.П. Солнечные часы//Золотое руно. — 1907. — № 10. — С. 62.

[2] Шервашидзе А. Индивидуализм и традиция//Золотое руно. — 1906. — № 6. — С. 65.

пятен, лежащих на старом паркете или на песке липовой аллеи, а его слух различает медленное биение вечных сил творения, которые, однажды явившись в мир, не исчезают! Он узнает себя на берегу озера, куда излилась шумная некогда река жизни, излилась и стала в берегах, замкнулась в покое, в отражениях, глубоко дремлющих на дне воспоминаниях, в неприметной беглому взору зыби тайного бытия. Сознание неумирающей радости, воспоминаний составляют сущность романтической идеи прошлого»[1]. То есть **вольная интерпретация эстетического наследия прошлого на рубеже веков воспринимается как новаторство**. При этом характерно, что большинство молодых художников начала XX века открещивались как от официального академического искусства, так и от его коллективного оппонента — передвижничества. Другое дело — век XVIII, русская классика, оказавшаяся для художников рубежа веков «неким прибежищем, где можно было найти хотя бы иллюзорное спасение от уродств современной действительности»[2]. Отсюда присущая творчеству многих художников печать эстетической мечты, утопии, особенно ярко проявляющаяся как раз при использовании классического наследия.

Усиление ценностных ориентаций художников фиксирует их отношение к миру в автономном от социальной группы авторском «я». А. Ростиславов в эссе о творчестве молодого художника Е. Лансере отмечает в первую очередь именно эту сторону его таланта: «Его художество интимное, выработанное, честное, всегда красивое и интересное. В Лансере удивительно почти для нашего времени беспримерно гармонично сливается художник с личностью. В его интимном, красивом художестве чувствуется что-то средневеково-любовное, свойственное монахам-миниатюристам, как бы разлитое в крови уважение к искусству, любование им, строгость отношения к себе, отсутствие самовлюбленного росчерка, самовлюбленного щегольства, как будто он даже и не подозревает, что можно не только любовно и честно работать, а еще и «блистать» при помощи художества. Удивительная художественная добросовестность, художественная чистоплотность у этого милого, даровитого, чистокровного художника»[3].

К чести критиков «Золотого руна» (а до него — и «Мира искусства») следует заметить, что в своих статьях, рецензиях, эссе они стара-

[1] Муратов П.П. Солнечные часы//Золотое руно. — 1908. — № 10. — С. 61.

[2] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 55.

[3] Ростиславов А. Евгений Лансере//Золотое руно. — 1908. — № 11-12. — С. 9-10.

лись как можно ярче подчеркнуть, выделить это авторское «я» каждого из художников, продемонстрировать читателю особенности его дарования: «В наше время ценят у нас художников скорее **за выдумку**, — писал А. Бенуа, — нежели за то, что только вечно в искусстве, — **за мастерство**. Я бы хотел дожить до того момента, когда положение это изменится и настоящая душа художественных произведений — форма — сделается для нас главным. Творец абсолютно свободен, для него непосредственное художественное творчество должно быть выше всего. Не идеи, **не знания красят поэта, а талант**, вылившийся в соответствующую форму, то есть талантливое **мастерство»[1].**

Вспомнив и процитировав эти слова Бенуа через несколько месяцев в первом номере «Золотого руна» за 1908 год, Д. Философов заметил, что 10 лет, в течение которых Бенуа «с молодым задором выступал на защиту формы», прошли не напрасно. «На рынке есть спрос на красоту формы, чего каких-нибудь 10 лет тому назад не было. Рынок этот очень специальный, отнюдь не всенародный»[2], поэтому мечтать «о том золотом веке, когда человечество будет млеть от того, как тонко нарисован «следок» у Брюллова или какой изысканный оттенок у Моне — сплошная утопия. Или его интересует не качество поклонников, а количество?»[3] Он приводит в пример Францию, где «художественные салоны почти так же «всенародны», как салоны автомобилей, но толку от этого мало. Нет ничего хуже, когда серая толпа считает себя тонким ценителем. Я сознательно не хочу говорить о том плюсе, который по моему мнению превращает утонченное искусство в искусство всенародное. Для того, чтобы понять хоть немного Сомова, Добужинского, Бенуа, Бакста, Лансере, надо знать не только 18-й век, но и 30-е годы, надо сознательно истолочь в ступе Гейнсборо с Бердслеем, Левицкого с Брюлловым, Веласкеса с Мане, немецкие деревянные гравюры 16 в. с офортами Гойи, стальные гравюры 18 века с литографиями mill - huit - cent - trent, рисунки Орловского с рисунками Домье. Только проглотив и переварив всю эту мешанину, наконец поймешь и оценишь все тонкости наших художников. Но, Боже мой, разве это доступно простому смертному? Разве из этого исторического соуса может выйти «всенародное искусство»? Я думаю, что даже не все абоненты петербургского балета поймут тонкость постановки А. Бенуа, а где уж говорить не только о какой-нибудь костромской бабе Агафье, но даже о рядовом эсере или эсдеке»[4].

---

[1] Золотое руно. — 1907. — № 7-8. — С. 70.

[2] Философов Д. Тоже тенденция//Золотое руно. — 1908. — № 1. — С. 72.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 73.

Вся эта полемика единомышленников в конце концов сводилась к убеждению, что новое искусство по-прежнему нуждается в рекламе, в защите от нападок дилетантов, в организации. Об этом писал, в частности, член объединения «Голубая роза» художник Н. Милиоти. Отметив наличие в России «ненужного изобилия выставок, в большинстве случаев совершенно безразличных и случайных по составу, где немногие ценные произведения искусства затериваются среди необозримого хлама, отжившего или неспособного жить»[1], он предложил создать центр, куда бы стекалось все ценное, в том числе и рассеянное на периферии. Создавать такой центр более резонно было в столице, где жило, работало или время от времени появлялось большинство художников, поэтов, музыкантов, театральных деятелей. К тому же в Петербурге жили все (или почти все) активные деятели «Мира искусства», и, естественно, такой центр не мог не появиться. Им стал художественный журнал «Аполлон». Его первый номер, вышедший в конце 1909 года, объяснил в передовой статье, что такое название — не символ возвращения к догмам античного искусства, «Аполлон — только символ, далекий зов из еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений — всех искренних и сильных — к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству, от разрозненных опытов — к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов — к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте. Во имя будущего необходимо ограждать культурное наследие. Отсюда — непримиримая борьба с нечестностью во всех областях творчества, со всяким посяганием на хороший вкус, со всяким обманом — будь то выдуманное ощущение, фальшивый эффект, притязательная поза или иное злоупотребление личинами искусства». Надо отметить, что этого кредо журнал придерживался с первого до последнего номера.

Совершенно неожиданно «Золотое руно» встретило рождение «Аполлона» в штыки. Заведующий отделом информации «Руна» Г.Э. Тастевен, укрывшийся под псевдонимом «Эмпирик», в рецензии, названной «О петербургском аполлинизме», в издевательском тоне отреагировал на программную статью «Аполлона»: «Из витиеватого и довольно беспомощного редакционного вступления, где «аполлинизм» противопоставляется, с одной стороны, беспочвенным дерзаниям, так называемому «дионисианству», а с другой — скучным академическим кумирням, мало что можно извлечь, если не считать таких почтенных истин, как то, что «для искусства самое страшное — мертвый образец» или «что нет ничего нужнее, насущнее идеала». Кажется, журнал, провоз-

[1] Милиоти Н. О Союзе//Золотое руно. — 1908. — № 1. — С. 95.

глашающий своей программой столь почетные истины, едва ли может принимать на себя боевых задач (так в тексте. — *Т.Л.*). Тем не менее в конце выступления руководители журнала заявляют о своем твердом намерении во имя будущего (какого?) отражать культурное наследие и бороться со всякими посяганиями на хороший вкус, с неискренностью, со всякого рода притязательными позами или иными злоупотреблениями в области искусства»[1].

Подобные нападки были характерны для творчества Тастевена. Он постоянно полемизировал с брюсовским журналом «Весы» (редактор-издатель С.А. Поляков), обвиняя конкурентов в «эстетическом индивидуализме», консерватизме, неосновательности, измене «чистому, классическому символизму» и пропаганде «нового реализма». Создавалось впечатление, что «Эмпирик» не читает серьезных аналитических статей собственного журнала: нападая на аполлоновцев, он невольно спорил и с авторами «Золотого руна».

Критики левого толка со страниц массовых газет чаще всего ругали «Аполлон» за неучастие в политической борьбе (здесь им вторил и Вячеслав Иванов — правая рука Брюсова в «Весах»), что казалось аполлоновцам особенно странным — «Весы» тоже не тяготели к политике. В начале 1910 года, вскоре после выхода в свет первой книжки «Аполлона», С.К. Маковский пишет ответственному секретарю журнала Е.А. Зноско-Боровскому: «Положа руку на сердце, разве журнал хуже от того, что нет в нем идеологии? Кому нужны эти русские вещания, эти доморощенные рацеи интеллигентского направленства? Разве искусство, хорошее, подлинное искусство, само по себе не достаточно объединяющая идея для журнала?»[2]

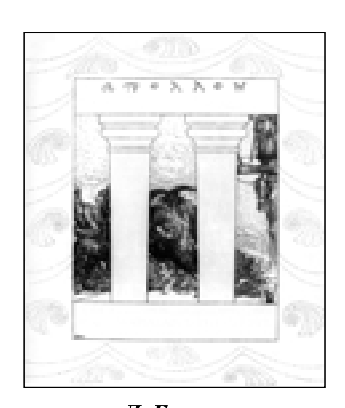
Вообще же в лучших своих материалах и «Мир искусства», и «Весы», и «Золотое руно», и «Аполлон» боролись за одно и то же: за очищение искусства от литературно-идеологической сюжетности, за продолжение лучших традиций русского искусства прошлых веков, за активную поддержку всего нового и передового в искусстве, против постоянного противопоставления России Западу. Во всех четырех журналах со статьями на эти темы выступали одни и те же критики: А. Бенуа, А. Ростиславов, Д. Философов и др. Редколлегии «Золотого руна» и «Весов» просто боялись соперничества, того, что все их авторы, в основном — петербуржцы, уйдут в «Аполлон». Так и вышло. Но «Золотое руно» отметило завершение своего пути шумной ссорой

---

[1] Эмпирик (Г.Э. Тастевен) О петербургском аполлинизме//Золотое руно. — 1909. — № 7-8-9. — С. 136.

[2] Маковский С.К. — Е.А. Зноско-Боровскому. — ОР ГПБ. Фонд 123, ед. хр. 2645.

с «Аполлоном», а «Весы» — спокойной передачей «эстафеты» журналу, приобретшему «известность в столичных литературно-художественных кругах еще до выхода своего первого номера»[1]. В последнем номере (1909, № 10-11) «Весы» попрощались с читателями парадом своих лучших поэтических сил, опубликовав стихи Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта, А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, З. Гиппиус, В. Иванова, М. Кузмина, Д. Мережковского, С. Соловьева, Ф. Сологуба. Вскоре эти поэты составили костяк аполлоновского поэтического салона, собравшего вокруг себя и маститых литераторов, и талантливую молодежь.



Л. Бакст. Титульный лист первого номера журнала «Аполлон». 1909

Вокруг «Аполлона» группируются крупные ценители искусства. Обложку к первому номеру делает Л. Бакст, к следующим — М. Добужинский. Художественной частью руководит С.К. Лукомский. В журнале постоянно выступают искусствоведы А. Бенуа, барон Н. Врангель, В. Нувель, А. Нурок, А. Ростиславов, хранитель музеев Императорской Академии Художеств Э. Визель. Регулярно публикуется на страницах журнала и сам редактор — С.К. Маковский. В 1910 году «Золотое руно» и «Весы» перестали существовать. Предсказания «Эмпирика», сулившего «Аполлону» недолгую жизнь и бесславную смерть, не оправдались. Настоящие знатоки и ценители нового искусства отзывались о нем как о «крупном литературном и художественном явлении в предреволюционной России»[2]. «В очень быстрый срок все авангардное русское искусство тех лет объединилось вокруг «Аполлона», ставшего подлинным центром русской художественной жизни, художественной мысли»[3], — пишет в очерке о редакторе журнала С.К. Маковском Юрий Анненков. «Очень рад, что так благополучны первые шаги «Аполлона», — пишет Маковскому В.Э. Мейерхольд. — Желаю и в дальнейшем движении его вперед много-много радостных дней»[4]. А вот свидетельство еще одной

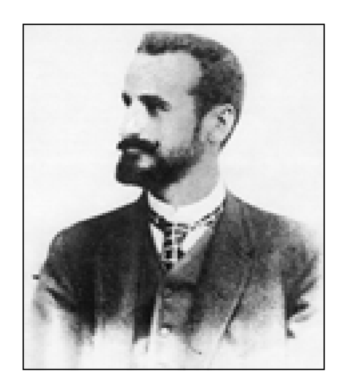
[1] Бень Е. По страницам старых журналов. Весы//Наше наследие. — 1989. — № 6. — С. 112.

[2] Берберова Н. Курсив мой. — М., 1996. — С. 332-333.

[3] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1991. — С. 231.

[4] Мейерхольд В.Э. — С.К. Маковскому. — ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 2752.

наиярчайшей личности художественного мира рубежа веков, директора Императорских театров России князя С.М. Волконского: «Через Врангеля я сошелся с Маковским, редактором художественного журнала «Аполлон». Он открыл мне страницы своего журнала, и в течение четырех лет я был его сотрудником... несмотря на некоторую неопределенность направления журнала, сохраняю об «Аполлоне» самое нежное воспоминание как о воплотителе того, что было самого прекрасного и самого нарядного в русской художественной жизни»[1].



Князь С.М. Волконский

По случаю выхода первого номера «Аполлона» граф А.Н. Толстой подарил Маковскому свою книгу «Сорочьи сказки» с дружеской дарственной надписью. О его весьма заинтересованном отношении к «Аполлону» и его редактору свидетельствует и единственное сохранившееся письмо Маковскому, датированное февралем 1910 года: «Глубокоуважаемый Сергей Константинович, посылаю рецензию о книжке Баргина (Скоморошьи и бабьи песни. — СПб., 1910. — *Т.Л.*). Рассказ мой окончен, теперь переписывается, в субботу я буду читать у себя. Если Вы свободны, милости просим к нам. А если Вам неудобно почему-нибудь, назначьте, как хотели, у себя, но только после субботы, т.к. ранее его не возвратит переписчица»[2].

И рецензия, и рассказ «Аггей Коровин» (в более поздних изданиях — «Мечтатель») были вскоре опубликованы в «Аполлоне» (№ 7 — апрель, № 8 — май-июнь). «Коровина» проиллюстрировал Б. Кустодиев.

Многие молодые критики начали печататься именно в «Аполлоне», среди них — Валериан Адольфович Чудовский, который сам себя называл «отшельником, не желающим вылезать из собственной берлоги». Маковский случайно услышал его оценку брюсовского «Путника», предложил изложить свое мнение в заметке и быстро опубликовал ее во втором номере «Аполлона» за 1911 год. В ответ на публикацию автор прислал Маковскому трогательное письмо с благодарностью за поддержку: «Это важный момент в моей жизни. Теперь я действительно начну писать. Тем у меня достаточно. Конечно, я бы рано или поздно все равно что-нибудь да написал бы. Но настоящим началом, так,

[1] Волконский С.М., кн. Мои воспоминания. — Т. 1. — М., 1992. — С. 82.

[2] Толстой А.Н. — С.К. Маковскому//Переписка А.Н.Толстого. — Т. 1. — М., 1989. — С. 160.

как оно теперь сложилось, я всецело обязан Вам... Вы единственный, который мог своим доброжелательным авторитетом одобрить меня и устранить разные внутренние мои препятствия. Вы сделали это тонко и очаровательно. Я буду всегда гордиться, что сделал первые шаги под таким предводительством»[1].

Создавая журнал, Маковский и его соредактор Н.Н. Врангель надеялись на то, что в нем будет весьма солидный раздел художественной хроники, отражающий события русской и зарубежной жизни. Стать его корреспондентами согласились М. Волошин, Н. Евреинов, В. Кандинский, находившийся тогда в Мюнхене Н. Рерих. Искали постоянного корреспондента отдела хроники по Москве, на просьбу С.К. Маковского найти подходящую кандидатуру корреспондент «Золотого руна» П.П. Муратов ответил: «Московскую хронику, может быть, согласился бы писать Эттингер, который пишет обстоятельные и аккуратные обзоры выставок в «Русских ведомостях»[2]. Маковскому удалось уговорить Эттингера, и в результате отдел информации приобрел очень ценного сотрудника. Сохранились письма соредактора «Аполлона» барона Н.Н. Врангеля к П.Д. Эттингеру: «С особым удовольствием получаю я всякий раз в «Аполлоне» ваши краткие заметки и «Вести из-за границы». Мне бы очень хотелось, чтобы впредь Вы не отказали в любезности доставлять эти сведения еще полнее, т.е. говоря точнее — давали бы нам весь материал для этого отдела. До сих пор он составлялся случайно и не очень удачно. Я убежден, что Ваши сведения будут полнее, точнее и интереснее»[3].

«Очень благодарю за согласие взять на себя заграничные вести «Аполлона» — нахожу Ваши пожелания об увеличенном гонораре вполне законными, о чем уже распорядился в конторе»[4].

«Таков был душевный тон его общительности, — как бы комментирует изящество обращения Врангеля с коллегами князь С.М. Волконский. — Такова форма, в которой он подавал свое содержание — тонкий художественный вкус, четкую критику, огромный материал знаний. Про другого человека мы сказали бы, что у него огромная эрудиция; но это слово так тяжеловесно в применении к легкой прелести его характера»[5].

[1] Чудовский В.А. — С.К. Маковскому. — ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 4783.

[2] Муратов П.П. — С.К. Маковскому. 28.12.09. — ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 2939.

[3] Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания. — М., 1989. — С. 126.

[4] Там же. — С.127.

[5] Волконский С.К. Мои воспоминания. — Т. 1. — М., 1992. — С. 78.

В уважении, доброте, понимании по отношению к друзьям и коллегам Врангель, Волконский и Маковский были очень близки. По архивам бисером рассыпаны маленькие радости, отправленные друзьям:

— Посылаю Вам мой абонементный билет на последний концерт Зилоти.

— «В Царском — мертвое царство». Это лучшее, что ты писал.

— Если Ваш **ранний** вечер занят, то сохраните для «Аполлона» хотя бы свой **поздний** вечер.

Творческий коллектив журнала с удовольствием принимал такой стиль общения. Так, К.И. Чуковский в одно и то же время жалуется Горькому, что Маковский якобы не поместил его портрет в «Аполлоне» из-за дружбы с Репиным[1], и тут же отправляет записку Маковскому: «Есть ли у Вас те дурацкие отзывы обо мне, которые Вам тогда выслала моя супруга? Я зайду за ними на днях»[2].

Но, естественно, основная переписка «Аполлона» — это заказы на статьи, предложение новых тем, советы по их выполнению.

Князь А.К. Шервашидзе — из Лугано: «Привезу две заметки о Гогене и Сера, которые у меня готовы»[3].

Г.К. Лукомский — из Волынской губернии: «Только что возвратился из путешествия: Рим — Париж — Турция. Хочется о многом из виденного (архитектура) написать в «Аполлон». Предлагаю тему: «История архитектурного творчества в России от Петра до Николая I. Вопросы архитектурного **мышления и понимания** зодчества»[4].

Н.К. Рерих: «Очень рад слышать, что «Аполлон» теперь тобою обеспечен на несколько лет, и рад слышать, что ты вспомнил о церкви в Талашкино, для которой я сейчас работаю с большим воодушевлением»[5].

Юрий Анненков в очерке о Сергее Маковском подчеркивает, что «наиболее характерной и ценной чертой Маковского всегда было постоянное стремление открывать молодые таланты и давать им возможность проявить себя. Альтруизм Маковского был нескрываем»[6].

Он искал юные таланты не только в среде начинающих журналистов и критиков, но и среди художников, поэтов, музыкантов. Об этом — в следующих главах.

---

[1] ОР ГПБ. — Фонд 1156, ед. хр. 989.

[2] ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 4745.

[3] Там же, ед. хр. 4843.

[4] Там же, ед. хр. 2570.

[5] Рерих Н.К. — С.К. Маковскому. — ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 3650.

[6] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1991. — С. 130.

Художники «Аполлона»

В начале века лозунг «Красота спасет мир» звучал в столичных салонах России довольно часто. В его выполнимость не особенно верили, но заложенная в нем идея просветительства казалась привлекательной. Она способствовала восприятию мира в его непрерывном становлении, допускала преобладание в этом восприятии эмоциональных и интуитивных элементов. Возрождались романтические традиции. Романтический тип миросозерцания пробуждает интерес к фольклору, к истории, к искусству русского классицизма. «В мире искусства веет вневременной жизнью, в нем нет ни прошлого, ни будущего, оно — все в настоящем, в данном прекрасном мгновенье, навсегда остановленном художником»[1].

В творчестве молодых художников реализм переходит в сказку так естественно и просто, будто для него нет различия между естественностью и мечтой: «Перед «Боярыней Морозовой» Сурикова или «Старой Москвой» Ап. Васнецова не знаешь, где кончается история и где начинается сказка»[2].

История и сказка. Театр и музыка. Живопись и скульптура. В начале века люди уже не ощущали между ними непроходимой границы. И искусствоведы очень часто объясняли одно через другое, как бы наводя мосты между отдельными искусствами: «Нежный, хрупкий фаянс, похожий на тело, и тело, похожее на фаянс, — вот тона его музыкальной гаммы. Как хорошо. Все, что есть в жизни светлого и спокойного: ясная радость и нежная улыбка, шепот шелка и плач клавесин, все сливается в тихой музыке Вермеера Дельфтского. Недаром он из Дельфта, из Дельфта с его дивным голубым фаянсом, на котором так красиво дрожат солнечные лучи»[3].

---

[1] Благой Д.Д. Мир как красота. Послесловие к кн.: Фет А.А. Вечерние огни. — М., 1971. — С. 614.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 42.

[3] Врангель Н.Н. Вермеер Дельфтский//Аполлон. — 1911. — № 1. — С. 12.

Этот пример очень характерен для художественной публицистики серебряного века. И для поэтов, и для художников этого времени музыка отождествлялась с самой сущностью искусства. В художественных изданиях муссируется идея синтеза искусств. «В душе нашей звучит одна и та же эмоциональная гамма»[1], — пишет художественный критик Д. Имградт. Он считает проблему создания искусства большого стиля (полученного именно в результате синтеза искусств) «величайшим из вопросов будущей эстетики»[2]. К. Бальмонт в эссе «Чувство расы в творчестве» противопоставляет два типа европейцев — южных и северных — и, соответственно, два типа стран с их пейзажами, с их искусством: «Когда я слышу зачарованные звуки Грига «Пеер Гинт» (так в тексте. — *Т.Л.*), более прославившиеся, чем драма Ибсена, послужившая для них исходной точкой, я слышу что-то большее, чем только музыку. В душе моей — радость зрения.

То же самое я испытываю, когда я слышу звуки кастаньет.

Когда я слушаю музыку Грига, я не только радуюсь ее свежей певучести, но я совершенно явственно чувствую зеленые склоны Скандинавских гор, только что омытые утренней свежестью, вижу норвежскую девушку с ее морскими глазами и красными губами, чувствую немногословность норвежской души, когда приходит смерть, и вспоминаю, что норвежские гномы-тролли — мои давнишние знакомцы, сродни моим кощеям. Когда я слышу вспыхнувший, как искра, звук кастаньет, я ликую потому, что мне снова ясно, что в рассудительной, рассудочной Европе есть хоть одна воистину страстная страна, где умеют любить, и целовать, и убивать, и смеяться, и плясать, и отчаиваться, и быть зверем, и быть ангелом, и быть мужчиной, и быть ребенком»[3].

Людские судьбы и характеры, пейзажи и песни, баллады и архитектура — все это могло соединиться в единственном и поистине синтетическом, синтезирующем искусстве — театре. Приход молодых русских художников в театр был предначертан самой историей развития искусства, собственно, подобные процессы наблюдались в то время и на Западе: «Декоративная живопись, полная выразительности, общий стиль которой позволял бы полное проявление индивидуальных различий, — вот, конечно, цель, к которой стремятся лучшие из наших молодых художников»[4], — писал Шарль Морис.

---

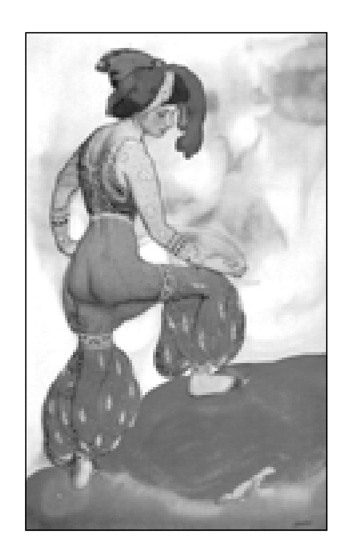
[1] Имградт Д. Живопись и революция//Золотое руно. — 1906. — № 5. — С. 59.

[2] Там же. — С. 56.

[3] Бальмонт К. Чувство расы в творчестве//Золотое руно. — 1907. — № 11-12. — С. 58-60.

[4] Морис Шарль. Новые течения французского искусства//Золотое руно. — 1908. — № 11-12. — С. 11.

Удивительно, но это, казалось бы, исключительно положительное явление вызвало и в России, и в Западной Европе резкую волну критики. Раздавались голоса против увлечения художественной декоративностью, якобы превращающей театр в панораму. Известный петербургский режиссер П.А. Попов называл художников-декораторов врагами театра, приносящими ему только вред. Логика его рассуждений сводилась к тому, что работы художников не сообразуются с замыслом и стилем авторов, с живыми фигурами и лицами актеров. Чувствовалась боязнь постановщиков, что художники затмят сущность театра, «переиграют» спектакль яркостью и неповторимостью собственных творений. А. Ростиславов в большом историческом очерке «Художники в театре» доказывает, что страшно не это, а как раз обратное — невыразительность и серость театральных декораций: «В декораторы сплошь и рядом попадают не только неудавшиеся художники, невежественные самоучки, иногда случайно взявшиеся за декоративное ремесло... В огромном большинстве современные театральные представления с живописной точки зрения все еще являются нехудожественными, грубыми лубочными зрелищами даже в столичных театрах»[1].



Л. Бакст. Эскиз костюма к драме «Шахеразада»

Журналисты художественных изданий предпринимали огромные усилия, чтобы направить устремления лучших художников начала века в такую эффектную и благодарную сферу деятельности, как театральная живопись. Театр в свою очередь тоже ждал обновления. Знаменитые парижские дягилевские «Сезоны», прославившие новое русское искусство, были бы немыслимы без участия художников. Трудно было представить оперу Стравинского «Соловей» и его балет «Петрушка» без декораций и костюмов А. Бенуа, хореографическую драму «Шахеразада» — без Л. Бакста, «Золотого петушка» — без Н. Гончаровой. Художественные критики «новой волны» поддерживали художников театра не только морально — доброжелательно рецензируя их работы, но и материально — побуждая меценатов-коллекционеров включать эскизы костюмов

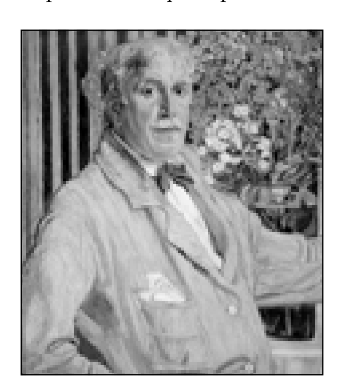
[1] Ростиславов А. Художники в театре//Золотое руно. — 1908. — № 11-12. — С. IV.

и декораций в свои собрания. Благодаря их настойчивой пропаганде работ русских театральных художников такие коллекции сохранились в России, Европе, Америке до наших дней.



Н.С. Гончарова. Эскиз декорации к опере «Золотой петушок». 1914

С дягилевских «Сезонов» началось победное шествие русского искусства на Западе. 1910 год ознаменовался парижской премьерой балета «Жар-птица» (музыка И.Ф. Стравинского, постановка М.М. Фокина). «Блеск оркестровки, сложная красочная мозаичность звуков музыки Стравинского своеобразно и органично претворялись в фантастическом узорном кружеве декораций Головина»[1]. Работа для дягилевской антрепризы выдвинула А.Я. Головина в число самых ярких театральных художников. Не менее важным для него было и сотрудничество с В.Э. Мейерхольдом, который в 1908 году стал режиссером Императорских театров.



А. Головин. Автопортрет

«Аполлон» постоянно рецензирует его работы, публикует эскизы декораций, костюмов, портреты актеров. В 1913 году Головину посвящается целая книжка «Аполлона», открывавшаяся одним из лучших его автопортретов. С.К. Маковский посвящает творчеству художника большой очерк. Он пишет о Головине как о блистательном театральном декораторе, но тут же оговаривается, что судить о таланте Головина только по декорациям было бы «несправедливо»: «Во-первых, декорация — результат сотрудничества многих лиц и взаимодействия многих условий, и потому — то, что мы видим на сцене, при свете рампы, далеко не всегда соответствует точно замыслу художника. Во-вторых, Головин не только декоратор, он еще автор отличных пейзажей, natures mortes, «испанок» и портретов, и эти работы, кстати сказать, публике очень плохо известные, для оценки его дарования не менее важны, чем декоративные. Самое главное в Головине — вовсе не его постановки, как бы ослепительны ни были некоторые из них,

[1] Пожарская М.Н. Александр Головин. — М., 1990. — С. 42.

а именно эти малоизвестные пейзажи и портреты и те небольшие картины — эскизы к постановкам, которые можно рассматривать совсем независимо от театра. — Далее следует парадоксальное на первый взгляд утверждение, что выдающийся театральный художник — не «театральный человек», поскольку театр для него — не храм, «а только гигантская мастерская, дающая ему возможность импровизировать красочные симфонии. Постановка для него — лишь повод создать свою живописную сказку»[1].

Далее опять следует анализ театрального творчества Головина, но уже с точки зрения его **театральной живописи**, т.е. искусства, вмещающего и театр, и живопись. Эта часть эссе снова заканчивается парадоксальным выводом: «Он не может уйти от своих живописных капризов, смириться перед театральной задачей (дать Мольера, дать Глюка), почувствовать себя строителем чужого храма. Хочет ли? Я думаю, что даже не хочет, а может быть и не надо, чтобы хотел, если не может»[2].

В следующей части эссе пейзажи Головина и его картины на темы русской старины рассматриваются как самоценное творчество. Но и в пейзажах Головина — оформителя музыкальных спектаклей — автор очерка о нем также выделяет музыкальное начало: «Музыкально его чувство природы. Всеобъемлюща и как-то по-женски нежна и трепетна его любовь к прекрасной земле, к деревьям, травам и цветам, к молодым рощам на берегу озер и старинным городам русских царей, и веселым улицам Испании, и хмурым норвежским фиордам. В его лесных пейзажах с натуры действительно звучит томная музыка: зеленые шумы весны, золотые звоны лета и скрипки осени. И как характерно, что в них нет зимы: искусство художника все устремлено к солнцу, к цветению земли. Недаром он так пленен югом»[3].

Довольно подробно рассмотрев этот типичный для творчества С.К. Маковского очерк, обратим внимание на то, что при всей его образности, афористичности, подчеркнутой субъективности оценок, при всем обилии свободных ассоциаций и лирических отступлений, он отличается внутренней логикой, позволяющей продемонстрировать объект и предмет исследования (художника и его творчество) многоаспектно, демонстрируя то одну грань его таланта, то другую.

Художник и его творчество. Для Маковского всегда ценны оба элемента диады: индивидуальные особенности творчества, по его мнению, определяются более, чем школой, чертами личности художника, условиями его жизни, иногда, возможно, и опытом предшествующих

---

[1] Маковский С.К. А.Я. Головин//Аполлон. — 1913. — № 4. — С. 5.

[2] Там же. — С. 5.

[3] Там же. — С. 6-7.

поколений: «Он всегда очаровывает мастерством штриха и проникновенностью фантазии, особенно в тех картинах и рисунках, где оживает душа старых архитектур, где дворцы, статуи и фонтаны нашептывают повести о парадной пышности минувших столетий. Я уверен, что Бенуа, несмотря на все сделанное им в области живописи, не дал развернуться другому своему призванию, призванию зодчего, в нем угадывается вдохновенный архитектор из семьи тех русских иностранцев, как Растрелли, Кваренги, де-ла-Мот, которые создали в России великолепие Елисаветинского, Екатерининского и Александровского стилей. Кто знает? — при благоприятных обстоятельствах Александр Бенуа, может быть, осуществил бы грандиозные строительные замыслы, вместо того, чтобы рассказывать красивыми акварелями о своем любовании красотою версальских парков и дворцов»[1].



А.Н. Бенуа. Автопортрет

Маковский довольно много писал об Александре Бенуа как о главе школы «ретроспективных мечтателей» (термин прижился и существует до сих пор), куда, по его мнению, входили не только Лансере, Сомов и Борисов-Мусатов, но и Бакст, Рерих, Билибин, Судейкин, Сапунов, ибо «всех их связывает та зачарованность красотой и курьезами ушедших времен, которую противопоставил «Мир искусства» злободневному реализму товарищества передвижников»[2]. Несколько иную точку зрения высказывает автор книги «Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века» М.Г. Неклюдова: «Эскизы декораций и костюмов к «Петрушке», созданные Александром Бенуа, при всем своеобразии этих произведений и отличии от того, что было присуще искусству передвижников, вряд ли могли бы увидеть свет, если бы к этому времени не сложилось такой прочной традиции сочувственного интереса к народу и народной жизни; в последнем именно весьма существен был вклад передвижников, побудивших словно заново ощутить и все разнообразие комедии дель арте, так увлекшей того же Бенуа, и многих других членов «Мира искусства»[3].

---

[1] Маковский С.К. Выставка «Мира искусства»//Аполлон. — 1911. — № 2. — С. 18-19.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1953. — С. 405.

[3] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 159.

Маковский ценит «ретроспективистов» за то, что, хорошо зная и ценя творчество зарубежных современников и предшественников — французских импрессионистов, мюнхенских мистиков, создателей «красочных симфоний» — английских пейзажистов — они никому не захотели подражать, «а увлеклись пышностями и фривольностями века Людовиков, ампира и бидермейера, русской романтикой и русской сказкой, изощренной стильностью, графикой, иллюстраторством, театральными гримами и декорациями, масками и детскими игрушками, фольклором, забытыми памятниками родины, историей искусства, роскошью истории, близкой и далекой, нашей византийской и варяжской истории, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде, в Новгороде Великом, в кочевьях татарских и стриженых боскетах Людовика XIV»[1].

В очерке о Бенуа, включенном в «Портреты современников» — а к тому времени их дружба насчитывала полвека — Маковский признается, что, несмотря на многократные обращения к творчеству этого художника, он только перед самой революцией по заслугам оценил живопись Бенуа: «Она казалась гораздо менее значительной, чем личность Бенуа, его образованность, вкус и всему открытый ум»[2].

Заметив подающего надежды художника, Маковский начинает внимательно следить за его творчеством и, обращаясь к анализу творчества данного художника, часто дает его в развитии — с первых шагов, с первых картин: «Еще несколько лет назад, на выставке «Голубой розы», работы Сарьяна поразили меня своей пленительной фантастикой, острой упрощенностью рисунка и раскраски и, главное, своеобразием характера, детскостью, не напоминавшей никого из парижских и московских примитивистов. В них еще не было умения и не всегда был вкус, но в каждой странице этих парадоксальных «сказок» была магия, сила внушения, благодаря которой неуловимый уклон линии, извив красочного пятна, намеренно неверная пропорция или невольно подчеркнутая деталь становятся убедительнее всякого правдоподобия и погружают зрителя в мир волшебный»[3].

Полемизируя с теми критиками, которые считали, что единственная цель живописи — точное изображение действительности, Маковский защищает Сарьяна и доказывает, что в его работах действительность тоже отражается, и поясняет: «Я разумею отражение таинственной жизни форм и движений, — природы, не той, которую видит всякий во время прогулки, но той, что открывается созерцанию худож-

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 405.

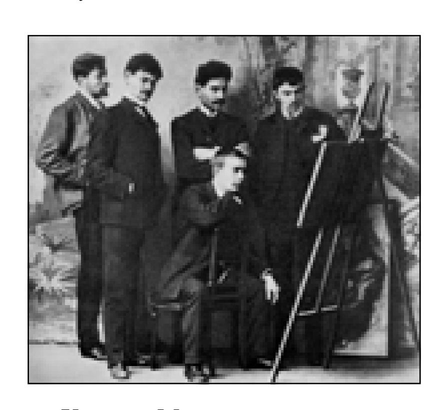
[2] Там же. — С. 401.

[3] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 84.

ника. Живописец может более или менее приблизиться к точной передаче так называемой реальности (в зависимости от метода своего творчества), но и в самых реалистических произведениях, если они — подлинное искусство, ценно вовсе не напоминание (хотя бы до полной иллюзии) привычных каждому зрительных впечатлений, но то несказанное и чудесное, что прозревают души избранных. Потому что истинным творцам природа всегда является несказанной и чудесной. Потому что «реальность для всех» — момент лишь случайный для искусства, и к тому же, разве эти «все» не призрачное обобщение?»[1]

Эта статья вышла в свет почти одновременно в 3-м томе «Страниц художественной критики» и в январском номере «Аполлона»[2]. На художника обратили внимание. Его картины стали покупать не только владельцы частных собраний, но и музеи. Два натюрморта — «Глициния» и «Цветы» — купила Третьяковская галерея. «Зима 1910—1911 годов была первым этапом моих успехов и моего признания»[3], — написал М.С. Сарьян через много лет в мемуарах.

Впоследствии «Аполлон» много раз возвращался к творчеству этого художника, в частности, в № 9 за 1913 год с большой статьей о Сарьяне выступил Максимилиан Волошин. Основной пафос его статьи был направлен на отстаивание самобытности творчества художника. Дело в том, что в конце 19-го века в Европе началось увлечение Востоком. Художники смотрели на жизнь Востока глазами чужеземцев, восхищались его экзотикой, не понимая глубоко сущности жизни стран Азии. Это направление называлось ориентализмом. Волошин в статье «М.С. Сарьян» доказывает, что его герой — вовсе не ориенталист, ибо он обращается к Востоку с сыновним чувством, в его искусстве нет поверхностной турист-



Ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества Петр Уткин, Владимир Половинкин, Мартирос Сарьян, Михаил Кузнецов, Павел Кузнецов

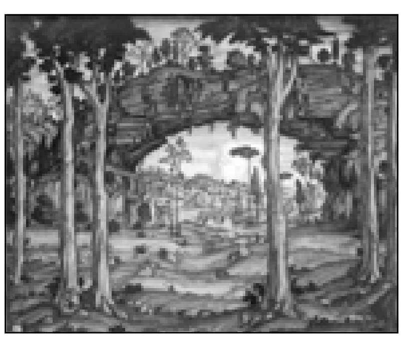
---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 84-85.

[2] Маковский С.К. Выставка нового общества//Аполлон. — 1911. — № 1. — С. 38-48.

[3] Сарьян М.С. Из моей жизни. — М., 1990. — С. 108.

ской любознательности, коллекционерского подхода. Через 9 лет, уже в эмиграции, эту мысль снова подчеркнул С. Маковский, сравнивая Сарьяна с другим «выходцем» из «Голубой розы» П. Кузнецовым: «Между «Востоком» Кузнецова и Сарьяна много общего (почти та же самоцветная, изразцовая гамма), но там, где русский европеец Кузнецов стилизует, как мечтательный эстет мусатовской школы, Сарьян, русский армянин, воскрешает красоту предков с непосредственностью истого азиата»[1].



К.Ф. Богаевский. Итальянский пейзаж. 1911

Быть самим собой. Это едва ли не основное требование из тех, которые предъявляет «Аполлон» к художникам. В качестве примера можно привести участие в судьбе К.Ф. Богаевского, который в начале века усложняет композицию своих пейзажей, показывает в них большие пространства, что усиливает эпическое звучание работ, но «упускает в них моменты жизненной непосредственности и зачастую трактует крымский пейзаж как унифицированный живописный фон для какой-нибудь сцены или древнегреческой мифологии, или римской истории»[2]. Это дало повод критикам писать о кризисе творчества молодого художника, о том, что он «постоянно повторяет себя». С. Маковский выступил в защиту Богаевского, заявив, что «от первых крымских пейзажей с чудовищными камнями и кривыми деревьями — до последних картин, навеянных поездкой в Италию, он не переставал «меняться», уединенно работая с примерным упорством. Если, тем не менее, есть ощущение однообразия (какой-то общий, «бутафорский» холод), то это объясняется не неподвижностью, не успокоенностью, не застылостью Богаевского, а преобладанием в его творчестве **манеры над непосредственным наблюдением,** что вообще отличает художников, не преодолевших внушения историзма»[3]. От этого «преобладания манеры над непосредственным наблюдением» Маковский и призывает художника избавиться. В обзоре одной из вы-

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 138-139.

[2] Бащенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. — М., 1984. — С. 57.

[3] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 91.

ставок критик вспоминает понравившиеся ему работы Богаевского трех-четырехлетней давности и признает, что теперь художник пишет лучше: «Его камни еще изысканнее фантастичны и одухотворенны, эффекты вечерних и ночных озарений еще живописнее. Но невольно думается: есть опасность, что это творчество обратится в легкое производство чудовищных камней и каменных чудовищ»[1]. И нарушая канонические законы жанра, чего раньше старался не делать, Маковский напрямую, открытым текстом обращается к Богаевскому: «Что Вы делаете? У Вас огромный дар: будьте самостоятельны, будьте свободны; пишите природу, вашу пустынную Киммерию или развалины Италии — все равно, но так, как Вы видите; не отдавайте себя во власть красивой манеры, красивую манеру от шаблона отделяет одна черта»[2].

Внимательное отношение Маковского к своему творчеству Богаевский очень ценил. В его переписке с друзьями немало эпизодов, доказывающих как признательность Богаевского критику за обстоятельный и честный анализ его картин, так и настойчивость Маковского, желавшего видеть полотна Богаевского на всех выставках «Аполлона». Вот один из таких эпизодов:

«Неделю тому назад взялся горячо за писание картин. Совсем было не думал нынче этим заниматься. Предполагал, что называется, прохлаждаться искусством, потихоньку да полегоньку пописывать то, что мне нравится, и даже совсем не писать, да вдруг мне на голову свалился Сергей Маковский со своим «Салоном», о котором Вы, наверное, уже слышали. По первому разу я ему отказал, написал, что нет у меня новых картин и что в этом году и писать их не собираюсь, но вскорости опять получил от него убедительное письмо, неудобно было отказывать, и я взялся за работу»[3].

Подводя художественные итоги первого десятилетия XX века, Маковский объясняет, что в переходные эпохи, подобные двум предшествующим десятилетиям, **выяснять** — почти всегда значит **направлять,** и он старается направить молодых художников на наиболее перспективный для их творчества путь, а молодых критиков призывает бороться на два фронта: «с мертвыми традициями искусства, унаследованного нами от упадочных живописцев XIX века (все виды «академизма» и «псевдореализма»), и — с революцией слепого новаторства,

---

[1] Маковский С.К. Выставка нового общества//Аполлон. — 1911. — № 1. — С. 45.

[2] Там же.

[3] Богаевский К.Ф. — П.Д. Эттингеру//Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 109-110.

не признающего никакой преемственности»[1]. Об этом говорил и создатель графической модели журнала Лев Бакст, предсказавший кубизм задолго до его рождения.



С.Ю. Судейкин. Смотрины

Отказавшись от «литературного» содержания полотен, молодые художники перенесли на них весь сложный комплекс мыслей, эмоций, который рождала в их душах окружающая их действительность. А новое содержание требовало новых изобразительных приемов, которые критики «Аполлона», в том числе и Маковский, подмечали и разъясняли читателям, доказывая, что прелесть каждого художника как раз в индивидуальности, в непохожести на других, а не в слепом следовании канонам. Так, характеризуя работы С.Ю. Судейкина, Маковский подчеркивает, что «от всех его работ веет полушутливой аллегорией и той жеманной сентиментальностью, которая для нас, современников Сомова, — полна очарованием начала минувшего века. Но его ретроспективизм совсем особенный. В нем нет ничего загробного, волнующего сердце материализацией забытых; все — празднично, беззаботно-нежно, забавно-ласково и, вместе с тем, эфемерно. Искусственно — до кукольности и до аллегории»[2]. Критик считает, что эта аллегоричность не утомляет и не кажется надуманной именно потому, что художник «идет от глаза»: «Вся прелесть Судейкина в красочных гаммах, в подборе тонов, то блеклых, то вспыхивающих лубочно-ярко, вся прелесть его в умении создать на маленькой площади многоцветный ковер, нежно-тканную вышивку, с едва намеченными силуэтами людей-марионеток, ветвистых деревьев, избушек, ручейков, боскетов. Самое ценное в этом только намекающем, похожем на шаловливую импровизацию искусстве — чувство живописи, чувство масляных красок, гибкость мазка, **рисующего** (несмотря на отсутствие рисунка) все, что приходит в голову художнику, с такою свободой, точно он работает не кистью, а углем»[3].

Маковский увидел в молодом Судейкине «талант и темперамент декоратора», и этот талант действительно вскоре раскрылся, но заблистал в полную силу только через десятилетие — уже в эмиграции. Защищая молодого художника от нападок некомпетентных критиков,

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 9.

[2] Там же. — С. 117.

[3] Там же. — С. 118.

Маковский, казалось бы, в чем-то и соглашается с ними, но, рассуждая о названных оппонентами «ошибках», «недочетах» и «упущениях» Судейкина, он доказывает, что это просто школа начинающего живописца, в которой никто не застрахован от ошибок: «Конечно, Судейкин еще не **мастер;** упрек в дилетантизме в известной степени им заслужен. Но — говоря откровенно — много ли в наш век художников безупречных, **мастеров** в истинном значении этого слова? Разве нет налета дилетантизма почти на всем даровитом и оригинальном, что было создано русскою живописью за последнее время, время нетерпеливых исканий, отдаливших нас от традиций **школы** и, следовательно, от профессионального знания? И разве этот дилетантизм — спутник творческой неопытности поколения, освободившего, надо надеяться, навсегда, тончайшее из искусств, живопись, от покорности мертвым, упадочным шаблонам, — не милее и не художественнее во сто крат, чем скучное ремесленничество наших академических и прочих корифеев? Судейкин — художник очень интересный и многообещающий»[1].

Не менее настойчиво Маковский защищал от нападок критики и другого самобытного художника — Н.А. Тархова, сына купца, начавшего рисовать в 24 года после случайного знакомства в Крыму с К. Коровиным и чуть позднее — с членами общества «Голубая роза» Кузнецовым, Срединым, Уткиным, получившего навыки живописца не в стенах Академии, а в процессе общения с художниками в путешествиях по России и Европе.

Начиная очерк о Тархове, Маковский замечает, что рассказывать словами о творчестве художника тем труднее, чем меньше в его живописи «литературы» и чем больше самой живописи: «Картины Тархова нисколько не «литературны». Он просто пишет то, что видит, — с воодушевленной настойчивостью, никогда не находя достаточно выраженной правду знакомого зрелища, не боясь повторений: ведь природа не повторяется, а живописец — наблюдатель, творчество которого — непосредственное проникновение в красоту жизни, всегда находит, упорно возвращаясь к той же теме, все новые и новые радости для глаза. Тархов ничего не придумывает; его темы ограничены кругом обычных, повседневных впечатлений: Город и Семья»[2].

Защищая Тархова от нелепых упреков в слепой подражательности иностранцам, Маковский приводит слова Александра Бенуа: «Неправда, что Тархов — слабая копия с парижского импрессио-

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 120-121.

[2] Там же. — С. 131.

низма. Тархова узнаешь в Парижских Салонах, среди тысяч картин, сразу»[1].

Не считая слово «импрессионист» ругательным, Маковский соглашается, что во многих своих работах («Рынок в предместье», «Сноповязалка») Тархов — «убежденный импрессионист, закрепляющий на холсте, густыми, словно вибрирующими мазками, красочные мимолетности мира. Тархов — подлинный живописец; краски для него — самая сущность природы; только в них и через них видит он формы и ритмы жизни»[2].

Подробно проанализировав работы художника и рассказав о его не менее яркой и пестрой, чем картины, жизни (путешествия по Волге, Кавказу и Средней Азии, женитьба на француженке, учеба в мастерских J.P. Laurens и L.O. Merson), Маковский замечает, что Тархова мало знают и ценят в России, хотя он давно участвует в выставках «Мира искусства» и «Союза русских художников»: «Обидно сказать: до приобретения (на выставке в редакции «Аполлона») его «Гармонии в розовом» музеем Александра III и картины «Материнская нежность» — Третьяковской галереей, ни в одном из наших музеев не было его картин. Между тем, на Западе у Тархова есть уже и прочное имя, и ревнивые поклонники, и подражатели, выставки его имели успех и у Druet, и у Bernheim'a (в Париже), и в Мюнхене, и в Вене; картины его приобретены Люксембургским музеем»[3].

Такие доводы, как наличие картин в лучших российских и европейских музеях, успех на зарубежных выставках, были для русской публики решающими. И только назвав эти факты, автор подводит читателей к выводу: «Мне думается, что пора и нам, русским, понять, что Тархов — не «кто-нибудь», что этот самоучка, так серьезно полюбивший искусство, — самородный талант»[4].

Среди художников аполлоновского круга было немало пейзажистов. Кроме присущего импрессионистам (и французским, и русским) стремления точно передать собственное впечатление от увиденного, запечатлеть этот луч, это дерево, этот цветок именно в эту минуту, аполлоновцев отличало внимательное и бережное отношение к природе. М.Г. Неклюдова отмечает, что «при изображении пейзажа вдруг проступает какое-то целомудренное чувство: нежности, восторга, почти преклонения перед естественной красотой неба, деревьев, воды, зелени, которую не могут скрыть все ухищрения версальских худож-

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 132.

[2] Там же. — С. 132-133.

[3] Там же. — С. 136.

[4] Там же.

ников или задавить каменные громады современных домов. Может быть, только в момент общения с природой так обнажились сокровенные стороны человеческого «я» «жрецов Аполлона»[1].

Молодой Н.К. Рерих, близкий друг и ровесник Маковского (они даже родились и провели первые годы жизни в соседних домах возле Академии Художеств, у Николаевского моста, и в дальнейшем их пути постоянно пересекались, Маковский иногда сопровождал Рериха в его поездках), художник, историк, этнограф, философ, тоже писал об этом пристрастии своих современников слиться с природой: «Все гонит нас на природу: и духовное сознание, и эстетические требования, и тело наше — и то ополчилось и толкает к природе, нас, измочалившихся суетою и изверившихся»[2].

В самом начале века Рерих пишет статью «О природе», в которой говорит о назревающей проблеме нового времени — экологической. Связывая ее с проблемами историческими, этнографическими, экономическими, он касается и проблем эстетических, в решении которых большая роль принадлежит художникам: «Художники нашего времени горячо стремятся к передаче природы; стараются они взглянуть на природу, на жизнь глазом индивидуальным, и в разнообразии их воззрений передаваемая природа начинает жить. Истинное упрощение формы (без символического шаблона и академической утрировки), восхищение перед легким решением задачи приближения к впечатлению природы, прозрачность фактуры, — именно высокая техника, даже незаметная в своей высоте, все эти основания лежат в корне новейших художественных стремлений всех родов искусства»[3].

К числу таких художников можно было без колебаний отнести Николая Милиоти, впервые обратившего на себя внимание на выставках «Голубой розы». Естественно, заметил его и Маковский. И восхитился, и захотел поделиться своим восторгом с читателями: «В пейзажах Милиоти, интимно-волшебных, загадочных, переливающих красками драгоценных камней, почти всегда сквозь неуловимости или звонкие фанфары света, видны какие-то смутные образы: сентиментальные пары в сказочных садах, в розовых, синих, фиолетовых, перламутровых туманах — силуэты «прекрасных дам» или мистических дев, или — обнаженные женщины, в красочных вихрях, лепестковыми дождями скрывающих их улыбки, — женщины нежные и эфемерные, призрачные цветы заколдованных теплиц.

[1] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 112.

[2] Рерих Н.К. Зажигайте сердца. — М., 1978. — С. 53.

[3] Там же. — С. 52.

Я люблю эту сентиментальную нотку в творчестве Милиоти, **я люблю** разгадывать его красочные шарады и скрытый в них задушевный, хотя немного «экзотичный» аллегоризм. Но всего ценнее в его работах не это лирическое «содержание», а качества живописи: он несомненный мастер в умении **накладывать** краску, сочетать тона, лепить формы многоцветных гармоний»[1].

Такие признания в любви к молодым художникам (да и не только к молодым, и не только русским) встречаются в произведениях Маковского постоянно. Но для молодых такие признания были особенно ценны: снискать похвалу редактора лучшего художественного журнала нередко значило получить выгодные заказы, продать картины в авторитетные частные собрания и государственные музеи, отправиться на стажировку за рубеж. Как тут снова не вспомнить слова Ю. Анненкова об альтруизме Маковского, о его постоянном стремлении открывать молодые таланты и давать возможность проявить себя. Естественно, что молодые художники тепло благодарили редактора «Аполлона» за глубокий анализ их творчества и просто за хорошее отношение:

«Подобный этюд о художнике ценен как документ времени и как взгляд на будущее художника. С.Г. Судейкин»[2].

«Глубокоуважаемый Сергей Константинович! За первый Ваш привет в Петрограде, за Ваше внимание, единственно Вами оказанное мне, примите мою сердечную благодарность. Мне всегда лишь светило французское солнце (о как!). Я привык валандаться по парижскому асфальту, мечтая о 125-летней жизни, ничего не делая (вдали светился Лувр). Попав в провинцию, в Россию, «я решил улететь». Спасибо за Ваш привет. Сердечно благодарный и преданный Марк Шагал»[3].

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 112-113.

[2] Судейкин С.Г./Ю./ — С.К. Маковскому//ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 4202.

[3] Письмо экспонировалось на выставке М. Шагала в Русском музее в 1992 году.

Полемика «Аполлона»

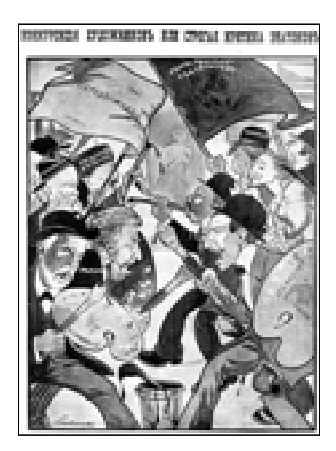
Как уже говорилось, на рубеже веков молодые художники значительно потеснили своих предшественников-передвижников на европейских и всемирных выставках, среди соискателей высоких наград и гонораров от продажи картин в лучшие музеи России и Европы. Если кто-то из передвижников и мог претендовать на внимание публики, так те, кто откликался не только и не столько на социальные проблемы своего времени, а главным образом — на новые эстетические тенденции. В. Васнецов, Левитан, Нестеров, Серов — творчество этих художников высоко оценивалось как критиками из лагеря традиционалистов, так и сторонниками нового искусства. Те и другие признавали, что преломление воспринятого сквозь призму собственного творческого «я» обязательно для художников.

В художественной критике той поры было много нечеткого, порой внутренне противоречивого, и хотя действительность вносила неизбежные коррективы в воззрения, программные установки тех, кто писал об искусстве, клан непоколебимых сторонников «жанра» был еще очень силен. Говоря о том времени, писатель В. Солоухин отмечал: «Подчас забывали о том, что должна быть еще живопись как таковая, и совсем примирились с отсутствием того, что называется словом «дух». Хорошим тоном сделалось все бранить, над всем подсмеиваться, и плохим тоном стало что-либо утверждать, а тем более возводить в идеал. Жанр сделался той средой, которая диктовала, терроризировала, помимо сознания и воли художника. Воля нужна была для другого, а именно, чтобы вырваться и преодолеть»[1].

Сторонники «жанра» главным критерием искусства считали соответствие жизненной правде, но, как справедливо отмечал тогда М.В. Нестеров, правда эта не шла «дальше валяного сапога, написанного «с натуры». В письме своему другу А.А. Турыгину он говорил: «Правды такой я не люблю, и она мне не дорога. Мила же и любезна мне она тогда лишь, когда олицетворяет собой внутренний, поэтичес-

[1] Солоухин В. Тревога совести//Наше наследие. — 1990. — № 3. — С. 7.

кий смысл характера — человека, природы или животных, а так как при этом я называю художником того лишь, кто имеет «индивидуальность», то, следовательно, и правду художественную я признаю «индивидуальной», и дело гения или таланта навязать, заставить людей верить в его личную правду, а не в условную (какую-то «передвижную» или «академическую»)»[1].



Плакат начала века из журнала «Нива»

К числу объективных факторов, способствовавших противостоянию, можно отнести и отсутствие **школы** в широком понимании этого слова (недовольных академической рутиной среди молодых становилось все больше и больше), а отсюда — и недостаток художественности во многих работах — как в смысле чисто профессиональных, технических навыков, так и в недостатке эстетического чувства, понимания формы. Собственно, это не было чисто русским явлением. Французы, которые начали отсчет эпохи своего нового искусства значительно раньше, тоже не понимали своих новаторов — импрессионистов. А.Н. Бенуа вспоминает в мемуарах, что, когда в 1895 году «государство **решилось принять** дар Кайботта — замечательное собрание полотен французских импрессионистов, посетители залы Кайботта в Люксембургском дворце долго еще покатывались со смеха и держались за животики перед такими ныне ставшими классическими картинами, как «Олимпия» Мане, как «Bal du Moulin de la Galette» Ренуара, как некоторые пейзажи Моне и Сислея. Можно ли после этого удивляться, что в Петербурге 80-х годов никто об импрессионистах просто ничего не знал»[2].

В поисках школы и просто единомышленников молодые русские художники устремлялись на Запад — во Францию, Германию, Италию. Знакомство с единомышленниками и вечными творениями мастеров прошлого позволяло им не только перекинуть мосты между прошлым и будущим, но и понять суть собственных творческих поисков. В архиве К.С. Петрова-Водкина находим следующее признание: «Установить причины, приведшие живопись к развенчанию, это дело историков, но мы не можем не видеть начал новой жизни живописи, ее возрождения, и мне лично это возрождение представляется не восстановле-

---

[1] Нестеров М.В. Письма. — Л., 1988. — С. 108.

[2] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. — Т. 1-3. — М., 1993. — С. 491.

нием греческих образов, как это было в Италии, а восстановлением самой сущности живописи, вещественности цвета и формы»[1].

Но тем, кто это понимал и претворял в своем творчестве, порой приходилось несладко. Столкновения противоположных воззрений принимали порой уродливые формы: официальные блюстители культуры и нравственности вносили свои «коррективы» в творчество, иногда представлявшие собой прямое вмешательство полиции: одни картины вообще не допускались на выставки, как это было с одним из полотен Е.К. Лукш-Маковской, другие, как это было с картинами Натальи Гончаровой, снимались со стен прямо в выставочном зале, третьи завешивались черным полотном, четвертые запрещались к репродуцированию. Все это сопровождалось громкими скандалами в прессе, причем не в специальной, художественной, читаемой лишь избранными, а в массовых газетах, где требовательность к критикам была пониже, а волна, ими поднимаемая, — повыше. «Мир искусства», «Золотое руно», а впоследствии — «Аполлон» были заслонами на пути этой волны, стремящимися утихомирить ее, разбить, доказать безосновательность обвинений, защитить собственное издание от грубых нападок некомпетентных «ценителей» искусства и «ревнителей» его нравственных начал. Обычно мягкий и терпеливый в общении с оппонентами, Сергей Маковский в таких случаях был суров и бескомпромиссен: «Когда эти господа позволяют себе пошлые намеки по адресу целой группы сотрудников художественного издания, поставившего себе единственной целью поддержание в русском обществе интереса к искусству, — тогда мы обязаны крикнуть им: руки прочь! Ни в одной культурной стране такая «критика» более невозможна; немыслимо это развязное и грубое глумление, роющее яму всякому искреннему художественному труду. Довольно глупостей о «декадентстве» из уст людей, не имеющих никакого представления об искусстве, никаких эстетических критериев. Довольно рецензистского самовластия, которому надо зажимать рот, конечно, не словом. «Такая» критика в России — общественное бедствие, общественный позор»[2].

Официальная печать намеренно замалчивала успехи молодых русских художников за рубежом, и «Аполлон» перепечатывает рецензии из «Фигаро», «Die Zeit», «Die Kunst», авторы которых восхищаются «олицетворением России» «Паном» Врубеля, произведениями «пейзажиста Васнецова, портретиста Серова и замечательного Ф. Малявина, прекрас-

---

[1] Петров-Водкин К.С. Живопись как ремесло. 1911 г. — РГАЛИ. Фонд 2010, оп. 1, ед. хр. 98.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 65.

ные портреты которого произвели сенсацию», «крупного, поразительно великолепного художника и самого утонченного между романтиками, воспевающими доброе старое время, К. Коровина». Редакция журнала выражает сожаление, что страна не знает своих граждан, уже покоривших Европу. Например, ученицу знаменитого Родена Голубкину «в России до сих пор знают мало, несмотря на ее двадцатилетний неутомимый и вдохновенный труд»[1]. Но умолчание — еще не самый тяжкий грех. Журнал перепечатывает и разгромные рецензии, в комментариях к ним подчеркивая некомпетентность, бездоказательность критики и злобность хулы. Такой подход к освещению творчества молодых художников невольно заставлял читателей задуматься над вопросом: кто же прав? Почему независимые западные критики понимают прелесть демонстрируемых на европейских выставках русских творений, а сограждане подвергают их резкой и даже злобной критике? Что движет ими в этой борьбе? Какие цели они преследуют? И что же это за картины, вокруг которых так ломаются копья? Для аполлоновцев последний вопрос был самым желанным. Он означал, что люди задумались над сутью полемики и пожелают в ней разобраться, самолично ознакомившись с картинами живописцев «новой волны». И, посмотрев на них без предубеждения, поймут и полюбят произведения соотечественников.

Аполлоновцы без устали разъясняли зрителям-новичкам, в чем прелесть каждого из художников и что их — таких разных, непохожих друг на друга — объединяет. Этому, в частности, была посвящена статья Сергея Маковского «Выставка «Мира искусства», опубликованная во второй книжке «Аполлона» за 1911 год. В ней он писал, что в течение многих лет художников «Мира искусства» связывали, с одной стороны, общие боевые задачи, увлечение первыми победами новаторства, с другой — влюбленность в наследие старых изысканных эпох, вдумчивое любование «стилем». Много лет эти художники, независимо от своих личных творческих достижений, делали большое культурное дело, приобщая русское искусство к искусству прошлых веков и к европейскому модернизму. Но время летит быстро. Ценности нового искусства в целом стали доступны большей части образованной публики. А искусство между тем продолжает развиваться. Вчерашние «ученики», искатели новизны стали мэтрами, у них появились многочисленные собственные ученики, иногда — просто подражатели. «Бывшие сотрудники Дягилева **остались** как творцы, как отдельные крупные индивидуальности и как определенная **школа**, но как группа,

[1] Маковский С.К. Выставка «Мира искусства» // Аполлон. — 1911. — № 2. — С. 24.

связанная общим эстетическим мировоззрением, пылом общих завоевательных стремлений — они уже в прошлом, в очень недавнем, конечно, но все же в прошлом. «Усталость» группового воодушевления — только следствие исторической непреложности»[1].

Как же в этом потоке отличить подлинное от подделки, от подражания, от повторения уже утвердившихся образцов? Задача гораздо более сложная, чем просто увидеть, понять и полюбить. Поправки на несовершенство вкуса здесь вполне допустимы, но вкус совершенствуется — и частым обращением к шедеврам, наслаждением ими, и «воспитанием», то есть как раз тем, чем целенаправленно занимался «Аполлон», постоянным разъяснением уже обозначенных в критике и только возможных (в принципе) ошибок: «Неосторожно нападать на новаторство, пусть даже самое революционное, ex principio, только потому, что мы не привыкли к известным формам, не пригляделись к ним (из этого недоразумения проистекали все чудовищные ошибки «современников» относительно мастеров, возвышавшихся над средним уровнем: вспомним Курбе, Мане, того же Гогена). Но отсюда вовсе не следует, что подражание приемам самых «современных» новаторов сколько-нибудь нужнее, чем подражание старикам. Гончарова, Машков, Лентулов, Ларионов — художники одаренные, многое в их исканиях ценно, и все же тот, кто видел настоящих Гогенов и настоящих Сезаннов, различит в работах «Бубнового валета» (какое глупое название!) ту скороспелость и тот дилетантизм, которым так же далеко до западных образцов, как до небес»[2].

Справедливости ради следует отметить, что критика начала века старалась объяснить подражанием кому-то или чему-то любые новации. Рериху, например, приписывали подражание и древним иконам, и новой французской живописи — всему, вплоть до византийской эмали и персидских ковров. Защищая его, аполлоновец А. Гидони отмечал прежде всего потрясающий интеллект художника, глубокое знание им проблем истории и этнографии, лингвистики и религии, а также искусства многих стран и эпох. И то, что ему действительно нравится, несомненно, накладывает какой-то отпечаток на творчество: «В иконописи Рериха увлекали композиционные и колористические решения — декоративность, передача световых решений, обобщенности контуров, символической емкости, — но это никак нельзя назвать подражательностью, — доказывает Гидони. —

---

[1] Маковский С.К. Выставка «Мира искусства»//Аполлон. — 1911. — № 2. — С. 14.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 116.

Его отношение к церковной живописи вообще и к украшению церковной стены в частности в существе своем напоминает отношение легендарных послов Владимира к богослужению в православной церкви. Рерих такой же язычник, как послы Владимира святого»[1].

Наиболее резкой критике журналисты «Нового времени» — основного оппонента «Аполлона» — подвергали наиболее самобытных, ищущих, дерзающих художников. Так, вскоре после выставки «Голубой розы» нововременец Н.И. Кравченко буквально набросился на только начавшего выставляться Сарьяна, нарочно искажая его фамилию (везде — Сурьянц), в издевательском тоне оценивая его творения: «Каждый может у себя дома заниматься, чем он хочет. Может играть на барабане, на сковороде, свистеть в кулак, ходить на четвереньках, воображая себя Гальтимором, может, наконец, купивши на полтинник, а то хоть и на сто рублей, красок, писать картины. Но проделывать все это в публичном месте или выставлять плод безделия на выставке — нельзя. Никому нет дела до идеалов живописи г. Сурьянца, которой он может украшать свои стены, печи и сундуки, но посетители выставки вправе возмущаться, когда лица, именующие себя художниками, показывают такие шедевры и считают их за произведения искусства»[2].



М. Сарьян. Финиковая пальма. 1911

Подробно процитировав оппонента, С. Маковский замечает, что Кравченко принадлежит к числу «критиков с обратным чутьем», и добавляет, что подобные «критики», в сущности, драгоценны — хула их почти дает право художнику, если он сам сомневается в своем произведении, полюбить его»[3].

Проанализировав яркое, самобытное творчество Сарьяна, автор заключает: «Обратное чутье и на этот раз не изменило нововременскому знатоку; Сарьяна можно поздравить — он выдержал петербургский экзамен»[4].

---

[1] Гидони А. Творчество Рериха//Аполлон. — 1915. — № 4-5. — С. 20.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 83.

[3] Маковский С.К. Выставка нового общества//Аполлон. — 1911. — № 1. — С. 38.

[4] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 83.

Особенно резкая полемика развернулась вокруг знаменитой аполлоновской выставки женских портретов, где демонстрировались изумительные работы Кустодиева, Серова, Сомова, Судейкина и многих других русских художников. Поводом для скандала стало невинное заявление Г. Лукомского, написавшего вводную часть каталога выставки, о том, что на ней «даже в немногих образцах и характеристиках современных художников выявляется образ женщины, которую знают и о которой мечтают теперь поэты красок и линий». Но, как заметил в своем комментарии в газете «Речь» от 24.01.10 Александр Бенуа, рецензенты, «народ наивный и неученый, очень обрадовались, что им дается в руки канва, по которой можно вышивать, и, не справляясь с тем, отвечает ли материал существу дела, использовали его самым забавным «способом», а именно — истолковали слова Лукомского как желание устроителей выставки «показать душевную сущность русской женщины». И из того, что есть на выставке, горе-критики делали выводы, чего на ней нет, подходя к этому «есть — нет» с позиций совершенно примитивных, иногда — чисто литературных, иногда — политических, но никак не связанных с живописью. Так, рецензент газеты «Новая Русь» Боцяновский не нашел на выставке «женщин Пушкина, Тургенева, Толстого, Островского, Достоевского, Чехова и Андреева, хотя собирался рассмотреть запечатленный в красках такой прекрасный образ русской женщины, женской души. Видеть Татьяну Пушкина, Лизу Тургенева, Грушеньку Достоевского, Катерину Островского, наконец, трех сестер». С.К. Маковский замечает по этому поводу, что критик «словно забыл, что шел на выставку живописных портретов, а не на демонстрацию книжных иллюстраций к произведениям русской литературы»[1].

Еще дальше зашла в своих претензиях рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» Базанкур. Она с негодованием заявила, что выставка не дала «типа настоящей русской женщины — женщины матери, которая героически строит и чинит разваливающийся наш современный очаг, которая идет на войну, в тюрьмы и больницы, в науку, искусство и литературу. Женщины выставки «Аполлона» — это мутная, хотя и ценная накипь, — а не чистый, необходимый для жизни страны родник, какой представляет собою громадная масса русских женщин»[2]. Мнение Базанкур разделил и Г.С. Х-ков из женской «Петербургской газеты», вопрошавший: «Где же на выставке этот обещанный тип современной русской женщины? Всякий беспристрастный и не заряженный бальмонтовщиной зритель безнадежно разведет руками и скажет, что

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 54.

[2] Там же.

все выставленное, весь этот подбор, есть наглое глумление над русской женщиной. Он встанет в ее защиту и громко будет протестовать против псевдо-новаторов, дерзнувших оскорбить милый образ прекрасной русской женщины, искаженной в мономании художников, приславших «Аполлону» все то Боже, что им не гоже»[1].

Таким образом, снова столкнулись два представления об искусстве живописи — литературно-иллюстративное и возвышенное, служащее идеалам Красоты с большой буквы. И «женское начало» в понимании некоторых критиков связывалось именно с идеалами служения обществу — на войне, в тюрьме, в больницах — а в понимании их оппонентов — с мыслью о романтизме, «с тяготением ко всему утонченному, изысканно нежному и хрупкому, что соответствовало представлению о женском характере; это отвечало и повышенной нервной восприимчивости, эмоциональной приподнятости и современному идеалу прекрасного, в котором было много недосказанного, многозначного...»[2].

Интересно, что именно с таких позиций подошли к пониманию проблемы и устроители подобной выставки в наши дни, почти через 80 лет после аполлоновской. Искусствовед Екатерина Деготь пишет: «Эпоха рубежа веков порождает целую галерею особенных женских типов: «девушки» Нестерова и сомовские дамы, купчихи Кустодиева и «женщины забытых усадеб» Борисова-Мусатова. Это целые темы искусства, в полном смысле слова образы, соединяющие неповторимую, только им присущую внешность с широким «содержанием», символами которого они, по сути дела, становятся. Искусство этого времени склонно оперировать такими символическими героинями — и мифологизировать образ реальной женщины, как делали это Брюллов и Блок в поэзии. Конкретные модели портретов Сомова, Мусатова, Врубеля внутренне, а иногда и внешне, связаны с их же художественными мирами, они продолжаются как бы в реальности»[3].

Характерно, что на выставке 1987 года промежуток между классическими портретами начала 19-го века и начала 20-го века также почти ничем не был заполнен. Е. Деготь объясняет это следующим образом: «Женские портреты 60-х — 70-х годов, за редкими исключениями, как-то фатально неудачны, отмечены странными провалами вкуса. Для передвижников это была опаснейшая тема: как раз тут они «попадали в объятия» ненавистного академизма. Пышным цветом рас-

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 55.

[2] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 74.

[3] Деготь Е. Образ русской женщины//Наше наследие. — 1988. — № 2. — С. 14.

цветает здесь идея внешне понятой «красоты». А вот поэтическое начало в женщине как бы иссякает — не случайно женщин нет среди моделей многочисленных крестьянских портретов»[1].

Объясняя, что искусство живописи — совсем не иллюстрация к художественному (а тем более к публицистическому!) произведению, не фотография действительности, а лишь магический кристалл, преломляющий изменчивые лучи «правды жизни», с житейских позиций, может быть, и не самые главные, Маковский приводит примеры из искусства далекого прошлого: «Женщина прошлого, золотокудрявая куртизанка Тициана, загадочно-улыбчивая красавица ломбардской школы, ласковая мадонна Мантеньи, Рафаэля, конечно — не **вся** подлинная женщина XV — XVI веков. Но только она — подлинная женщина искусства Rinascimento, мечта его великих творцов. И потому только ее красота — **осталась**, — хотя это вовсе не значит, что она воплощает этические и общественные идеалы своего времени»[2].

Возвращаясь к выставке, вызвавшей бурю негодования поборников «критического реализма» в живописи, Маковский соглашается, что, может быть, именно из «мучениц долга» состоит «громадная масса» русских женщин, так же, как в век Моны Лизы «громадная масса» итальянок были простыми и добросовестными труженицами, прявшими шерсть у домашних камельков. — Но, исходя из этого, добавляет, что в искусстве так происходит всегда: «Женщина Врубеля, Сомова, Серова, Бакста — все-таки та, которая **останется**, а передвижнические «курсистки» и «матери» все-таки превратятся для грядущих поколений в неприятную мазню и никому не будут напоминать черт «милой, прекрасной русской женщины»[3].

Подводя итоги дискуссии, Маковский делает вывод, что, несмотря на все ухищрения рецензентов типа Боцяновского и Базанкур, зритель все же придет к правильному представлению об истинных и ложных ценностях живописи. «Толпа, даже самая культурная, ищет общих настроений, общих психологических внушений у художников, которых она, в конце концов, всегда плохо отличает друг от друга. Сближение между толпой и современной живописью может возникнуть лишь на этой почве. И нечего бояться такого сближения, ибо иначе никогда не перекинется мост между невежественной «массой» и творчеством одиноких»[4].

---

[1] Деготь Е. Образ русской женщины//Наше наследие. — 1988. — № 2. — С. 14.

[2] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 57.

[3] Там же. — С. 58.

[4] Там же. — С. 63-64.

Оспаривая мнение А. Бенуа о том, что России еще долго ждать понимающего, чуткого зрителя, Маковский утверждает, что «чуткий зритель в России уже есть, за 20 лет модернизма он привык смотреть на картины без анекдотического «содержания»; он перестал пользоваться кличкой «декадентства» по отношению ко всему свежему в живописи, дерзающему, выходящему из рамок пошлого мещанского бессилия; он научился ценить вдумчивую сдержанность Серова, в которой угадывается такое глубокое и сосредоточенное чувство красоты, мечтательную «ретроспективность» Сомова, насыщенную острым, тревожно-ироническим знанием «жизни и смерти», и гениальную муку Врубеля, и чувственную усмешку Бакста»[1].

Просвещение (и умножение!) «чуткого зрителя», наверное, скорей бы продвигалось вперед, если бы не было довольно дружного напора критики с противоположной стороны, критики необоснованной, бездоказательной, но ядовитой и нередко просто истеричной. Отбиваться от нападок мало понимающих в искусстве журналистов «Нового времени», «Санкт-Петербургской газеты», «Санкт-Петербургских ведомостей» и других изданий для аполлоновцев было хоть и утомительно, но не трудно. Дело осложнялось тем, что движение против нового искусства в 10-е годы возглавил И.Е. Репин. Об этом не стоит умалчивать и нельзя упомянуть об этом явлении вскользь. У него много причин, и оно требует серьезных обоснований, поэтому остановимся на противостоянии «новое искусство — Репин», детально рассмотрим и объясним его.

Корни полемики о задачах и предназначении искусства уходят в те времена, когда Сергея Маковского еще не было на свете. В те времена Репин полемизировал с его отцом, художником К.Е. Маковским, к творчеству которого относился очень неоднозначно: одни работы хвалил, другие отвергал. Одной из деталей интерьера известной картины Репина «Не ждали» является репродукция посмертного портрета Александра Второго, написанного Маковским, по словам Стасова, «одним горячим взмахом через несколько часов после гибели государя». По силе сосредоточенности эффекта, по горячности и мастерству исполнения Стасов признавал «этот талантливый набросок достойным товарищем к портрету Брюллова, написанному им самим»[2]. Очевидно, такого мнения был и Репин, поместивший на полотне «Не ждали» репродукцию этой картины в один ряд с портретами Шевченко и Некрасова. Но расхождений в позициях К. Маковского и

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 64.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 55.

Репина было больше. 9 ноября 1883 года, отвечая на письмо Третьякова по поводу высокой оценки «Боярской свадьбы» Маковского, Репин пишет: «Она очень эффектная вещь, напоминает картины П. Веронеза, богатая, нарядная, но очень приторная по своей банальности»[1]. 23 февраля 1884 года — в тот же адрес: «Я удивляюсь, как он все еще держится! А какие приложения художественные преподносит! Все нимфы, да какие, не нарисованные!».

Маковский же никогда не критиковал Репина. Он относился к нему по-товарищески, одобрял удачи. Когда Д.И. Яворницкий передал Репину оценку К. Маковского: «Запорожцы потрясли», — Репин поехидничал: «Дайте ему красочную тему, тайну сочетания красок он постиг как никто из нас, но дальше этого вы не ищите у него ничего: ни стонов страдальца, ни жгучей боли души, ни воплей отчаяния, ни отважной борьбы за волю с насильниками»[2].

Столкнулись две концепции понимания искусства: Репин со студенческих лет был приверженцем эстетики революционных демократов, а Маковский — поклонником Красоты во всех ее проявлениях. Лучший портретист своего времени, личный художник Александра Второго, он получал за свои работы десятки тысяч («Смерть Иоанна Грозного» стоила, например, 40 тысяч рублей). Когда строитель «Славянского базара» А.А. Пороховщиков заказал Маковскому групповой портрет славянских композиторов, тот запросил 25 тысяч. Репин согласился выполнить эту работу за полторы[3]. На Седьмой выставке товарищества передвижников К. Маковский экспонирует два пейзажа с детьми, прекрасные портреты жены и товарища, хозяина Диканьки В.А. Кочубея, а также большое полотно «Русалки», сразу же купленное императором. Репин выставляет картину «Царевна Софья через год после заточения в монастырь во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги», которую критик «Биржевых ведомостей» (31.03.1879) А.З. Ледаков назвал «невозможной», не позволяющей зрителю «даже составить понятия, что хотел изобразить автор». В дальнейшем и сам Репин отказался экспонировать «Софью» как «вещь, не имевшую успеха» (письмо Поленову от 3.06.1879). Так что элемент соперничества в отношениях двух художников тоже присутствовал. «Красивый молодой блондин, уже прославленный, уже богач, — характеризует Репин Маковского в одном из писем. — С ним была «ангел неизреченной красоты». Любимый образ

---

[1] Репин И.Е. Письма. — М.-Л., 1940. Все частные письма Репина в дальнейшем цитируются по этому изданию.

[2] Яворницкий Д.И. Как создавалась картина «Запорожцы»//Художественное наследство. Репин. — Т. 2. — М.-Л., 1947. — С. 86-87.

[3] Репин И.Е. Далекое — близкое. — М.-Л., 1937. — С. 241.

он увековечивает в портретах, головках, своих больших исторических картинах и переносит его в различные эпохи». Объектом соперничества могло быть и то, что братья Маковские, обладавшие многими талантами (Владимир любил петь в кругу друзей под гитару, Константин ставил в своем доме на Адмиралтейской набережной настоящие оперные спектакли, повторявшиеся иногда по просьбе великих князей в их дворцах), весельчаки и шутники, всегда были в центре петербургского художественного мира, а Илья Ефимович был замкнут, довольно необщителен, с людьми сходился трудно, о чем свидетельствуют его современники: «С Шиндлером Репин подружился в 1874 г. в Париже. Вместе с ним, американцем Бриджманом и Пирсом он ездил в Лондон для осмотра музеев. Эти три иностранных художника были единственными его нерусскими друзьями. Впрочем, с русскими он совсем не сходился, за исключением одного Поленова, с которым был вместе в Академии»[1]. «Общественный инстинкт у него всегда был слаб, интересы своего Я всегда были у него на первом плане, но было время, когда окружающая атмосфера была иная, чем теперь, и обнаруживать эти черты было зазорно и неудобно; теперь другое дело, стыда на этот счет не полагается, и если взять в расчет еще и всю сумму причин и влияний, которые лишили Репина внутреннего равновесия и покоя, то стоит понять, почему с ним ладить очень трудно и ради общего дела с ним приходится быть уступчивым в надежде, что авось под влиянием какого-либо нового ветерка и изменившихся воззрений на свои личные интересы он одумается и станет вести себя приличнее»[2].

Конец века действительно был не лучшим временем для Репина. Он разошелся с женой, оставил темы эксплуатации и революционного брожения, занялся организацией сельскохозяйственного труда в своем поместье на берегу Двины. В это время их с К. Маковским даже критиковали за одно и то же. В 1897 году во время юбилейной Двадцать пятой выставки передвижников тому и другому досталось от рецензентов за «увлечение концепцией парадного портрета», за «банальный жанр салонного стиля», хотя у обоих портреты светских красавиц — графинь и княгинь — в эстетическом плане были замечательными. В целом же отношения между художниками были вполне терпимыми. Константин Егорович с братом Владимиром даже гостил у Репина в Пенатах[3].

---

[1] Грабарь И.Э. — П.Д. Эттингеру//Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 234.

[2] Ярошенко Н.А. — П.М. Третьякову. 2 мая 1889. — ОР ГТГ. — Фонд 1, ед. хр. 4407.

[3] Остроумова-Лебедева А.П. Записи на меню. — ОР ГПБ. — Фонд 124, ед. хр. 3643.

Сергей Константинович трезво относился к творчеству отца: одни работы любил и высоко ценил, в других видел изъяны и прямо писал об этом. Художественную концепцию отца он разделял не вполне, но ему импонировал интерес отца к творчеству художников разных направлений. В частности, в Париже он часто бывал в мастерских импрессионистов, находя в их творчестве «много интересной новизны», даже пытался в чем-то им подражать. В целом же, по утверждению Александра Бенуа, «в Петербурге 80-х годов никто об импрессионистах просто ничего не знал. Даже среди художников. Даже наш самый выдающийся художник Репин, несколько лет проживший в Париже как раз в эпоху расцвета импрессионистов, имел о них очень слабое представление и относился к ним с пренебрежением»[1].

Это мнение долго считалось общепризнанным, но, как показали новейшие исследования, не совсем верным. В примечаниях к книге Бенуа «Мои воспоминания» Л.В. Андреева и Г.Г. Поспелов пишут, что, живя в Париже в 1873-76 гг., Репин с интересом следил за творчеством импрессионистов, увлекался искусством Э. Мане, бывал в его мастерской, делился впечатлениями от его работ с Крамским, Стасовым, Тургеневым, написал портрет дочери Веры «a la Manet». «Впечатления от импрессионизма обогатили живописные поиски Репина»[2], — считает один из серьезнейших исследователей изобразительного искусства серебряного века М.Г. Неклюдова.

Выставки и музейные экспозиции последних лет несколько расширили зрительские представления о творчестве Репина. Ценители искусства узнали, что его интересовали не только проблемы социального неравенства, но и морально-этические (например, несколько больших картин посвящены теме дуэли), что он писал пейзажи, и в его «Пейзаже с мостиком», выставленном в Музее частных коллекций, нельзя не почувствовать влияния импрессионистов, в том числе и порицаемого им Сезанна. Это впечатление усиливается при знакомстве с полотнами «другого» Репина, находящимися в небольших университетских и частных собраниях за рубежом и впервые репродуцированными в России лишь в год 150-летия художника. В таких картинах, как, например, «Парижское кафе» (1875 г.), влияние импрессионистов невозможно отрицать. «Воздействие незнакомого мира на молодого художника было глубоким и неожиданным даже для него самого»[3].

---

[1] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. — Т. 1-3. — М., 1993. — С. 491.

[2] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 75.

[3] Вэлкенайр Элизабет К. Репин за рубежом//Наше наследие. — 1994. — № 31. — С. 41.

Это подтверждают и многочисленные письма из Парижа. Однако беда Репина состояла в том, что он очень легко поддавался влияниям, но так же легко и быстро отказывался от них, порой не отдавая себе отчета в этом. Поэтому Дягилев, например, всю свою полемику с Репиным строил на сравнении его высказываний разных лет, противоречивших друг другу.

Сергей Константинович унаследовал от отца уважительное отношение к Репину. После окончания университета он работал в «Стране», был тесно связан с «Миром искусства», и когда А. Бенуа прислал в его редакцию статью с резкой критикой творчества Репина, С. Маковский ответил: «К моему великому сожалению, мне пришлось убедиться, что статья не будет напечатана в «Стране». Главная причина такого решения — иные выражения автора статьи, вроде «чумазые и корявые картинки» рядом с именем Репина, к которому редакторы «Страны» питают глубокое уважение»[1]. Молодой критик несколько дистанцируется от мнения редакции, но в то же время не совсем разделяет оценку Бенуа. Чувствуется, что позиции «Мира искусства» ему близки, он понимает, что «журнал безусловно враждебен передвижникам с их пристрастием к драматическому «содержанию» и тенденциозной публицистикой»[2]. Именно за европейский подход к искусству журнал был принят официальной прессой в штыки и, как свидетельствует Маковский, «травля началась сразу, при первых же его шагах. Благонамеренные газеты забили тревогу, нападая на редактора за «безвкусное кривлянье» (парусные ладьи на малютинском рисунке в журнале называли «зубами Дягилева»), уличали в наглом самовосхвалении и посягательстве на святая святых русского художества. Критики по существу не было, да и не могло быть, — и критиков-то не существовало, но тем охотнее печаталась безответственная хула, и широкая публика принимала ее как заслуженную декадентами кару»[3]. Особенно усердствовали журналисты «Нового времени» В.П. Буренин, Н.И. Кравченко, М.О. Меньшиков, не разбиравшиеся в искусстве, но охотно бравшиеся судить о нем. В эту борьбу (на стороне нововременцев) подчас включался и Репин. 18 января 1899 года В.В. Стасов сообщает брату: «Репин недавно написал письмо Дягилеву такого содержания, что отступается от декадентского общества, журнала и компании, и что слишком оскорблен нападками на его товарищей и друзей Влад. Маковского и В.В. Верещагина»[4].

---

[1] Маковский С.К. — С.П. Дягилеву//Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 2. — М., 1982. — С. 97-98.

[2] Маковский С.К. Дягилев//Там же. — С. 310.

[3] Там же.

[4] Стасов В.В. — Д.В. Стасову//Там же. — С. 162.

Объявленное противостояние не смутило мирискусников, они продолжали критиковать «товарищей и друзей» Репина: Верещагина — за то, что «либо пишет, чего не видел, либо «фотографирует»[1], В. Маковского и Е. Волкова примерно за то же: «Какую природу видели и изображали эти поборники русского реализма? Отчего они не могли дойти даже до точности аккуратно выкрашенной фотографии, т.е. добиться если не художественной, то хотя бы фактической правды в передаваемой натуре?»[2] Впрочем, за то же самое критиковал В. Маковского и сам Репин. В письме от 14.04.88 он упрекает художника в недостаточной строгости к самому себе: «Часто вместо руки какой-то неопределенный клякс и уж такая неоконченность, что я никогда не дерзнул бы выставлять».

Такая непоследовательность Репина несколько удивляла мирискусников, но пиетет их к художнику в то время был достаточно велик. С.П. Дягилев в статье, посвященной творчеству В.М. Васнецова (1899 г.), пишет: «Заслуга Сурикова, Репина и, главное, Васнецова в том, что они не убоялись быть самими собой. Их отношение к Западу было вызывающее, и они первые заметили вред огульного восторга перед ним. Как смелые русские натуры они вызвали Запад на бой и благодаря силе своего духа сломали прежнее оцепенение. С тех пор спала с глаз завеса, мы начали осматриваться вокруг себя и в этом главная заслуга трех наших учителей. Они — примитивы возрождения нашего искусства в национально-русском духе. Мы поздно начали сознавать себя, и Запад с помощью горького опыта своего помог нам понять, что ценного и отличительного в нас»[3].

Беда Репина состояла в том, что он, отстаивая собственное право «быть самим собой», отказывал в нем молодым художникам. После того, как П.М. Третьяков купил для своей галереи за 15 тысяч рублей васнецовского «Ивана Грозного», Репин начал резко критиковать эту картину. М.В. Нестеров писал жене: «Над «Грозным» острят все, с Репиным во главе. Репин ходит со мной по выставке, останавливается перед «Грозным», замечает вскользь: «Обидели Грозного. Что это у него в руке — очки? — и все в этом роде»[4].

Рассерженный сообщением о том, что Поль Дюран-Рюэль продал в Америку «Жокеев» Дега за 40 тысяч франков, Репин пишет в «Ниве» (30.03.99): «Ваш невменяемый рамолисмент (ramollissment — фр.:

---

[1] Бенуа А. Выставка Верещагина в Лондоне//Мир искусства. — 1900. — № 2. — С. 64.

[2] Заметки//Мир искусства. — 1902. — № 7. — С. 12.

[3] Дягилев С.П. К выставке В.М.Васнецова//Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 1. — М., 1982. — С. 85.

[4] Нестеров М.В. Письма. — М., 1988. — С. 85.

размягченность, расслабленность, старческий маразм. — *Т.Л.*) в живописи Моне, вечно танцующий от печки желтеньких и лиловеньких бессмысленных тоников. Бодрый калека-уродец Сомов, которого ставят во главе школы. Я же знаю этого способного юношу и понять не могу его притворства в напускании на себя такой детской глупости в красках, как его зеленая травка, такого идиотизма, как сцены его композиций с маленькими выломанными уродцами-лилипутами».

Подобные нападки на молодых современников он публикует и в других изданиях, что побудило редактора «Мира искусства» Дягилева выступить в десятом номере с опровержением. Он выбрал из последних статей художника ряд высказываний, в которых тот сам себя опровергает, и обратился к Репину с «открытым письмом»: «Вы заявили, что мы игнорируем русское искусство и не признаем существования русской школы. В десяти тетрадках нашего журнала были помещены, кроме многочисленных снимков с русских древностей, картины следующих русских художников: Репина, В. Васнецова, А. Васнецова, Серова, Левитана, Е. Поленовой, В. Поленова, Головина, Малявина, Бакста, Браза, Малютина, Сомова, К. Коровина, Давыдовой, Левицкого, Боровиковского, Врубеля, П. Соколова, К. Брюллова. Более красноречиво возразить на «игнорирование русской школы» я не в состоянии».

Полемика Репина с «Миром искусства» привлекла внимание творческой молодежи. Художник М.В. Нестеров писал А.А. Турыгину: «Ругательное письмо Репина в «Ниве» не имеет цельности, убежденности, а только лишь раздражение. Репин получил от Дягилева хороший ответ»[1].

Через полтора года Дягилев и Репин снова «скрестили копья». После подведения итогов Всемирной Парижской выставки 1900 года журналист «Нового времени» А.А. Тевяшов выступил в своей газете (26 сентября) со статьей в защиту Н.К. Рериха, не получившего премии. Любивший выступать в прессе Репин в письме в газету «Россия» (30 сентября 1900 г.) заступился за жюри и подробно рассказал о процедуре голосования (за Малявина было подано 42 голоса из 45, за Рериха только три). В следующем номере той же газеты Дягилев укорил Репина за то, что он «поставил Рериха в неловкое положение».

Когда Маковский стал редактором «Аполлона», дискуссия о старом и новом искусстве вновь разгорелась. Посетив выставку учеников Л. Бакста, Репин резко отрицательно отозвался о ней в «Биржевых ведомостях». Его статья «В аду Пифона» заканчивалась следующими словами:

— Пойдемте отсюда, — говорю я спутнику, — это нестерпимо.

---

[1] Нестеров М.В. Письма. — М., 1988. — С. 174.

— Да вы вникните в эти работы, всмотритесь, нельзя же так голословно порицать.

Знакомый голос, я обернулся. Это говорила обиженно, до раздражения, Е.Н. Званцева, директриса школы г. Бакста. Так было странно видеть почтенную фигуру женщины и слышать красивый тембр ее голоса в этом чаду миазмов художественного разложения, в этой оргии пластического невежества.

— Да у нас здесь была Академия и очень хвалила все это, — говорит с достоинством г-жа Званцева.

Я: Какая Академия? Не может быть! Да будет проклята Академия, которая может одобрять такой вандализм форм. И эта дикая размалевка разнузданных невежд! Красят организмы, как заборы!

Да им только и красить заборы.

И я выскочил на улицу, не прощаясь»[1].

В 1910 году, 2 марта Репин публикует в «Вечерних биржевых ведомостях» разгневанное письмо: «А. Бенуа стоит перед созданием своего лагеря и хвалит излюбленного художника Петрова-Водкина! Этот художник уже не раз был рекомендован строгим критиком как выполнитель заказов по декоративной живописи для стен дворцов. Много упреков меценатам за равнодушие, непонимание истинных талантов, истинного жреца **красоты. Красота, красота**, это главный лозунг эстета-критика и **живописца**, как сам себя рекомендует писатель очень часто. Я не раз видел упражнения в живописи Петрова-Водкина. Он плодовит (как весь род от плевел) и завешивает целые стены, как это было в «Салоне» Сергея Маковского. Но я не мог бы остановиться перед этими ничтожными малеваниями. Они так безвкусны, безграмотны, бессмысленны. И теперь на выставке в «Союзе» опять целая комната с коридорами наполнена возмутительным безобразием этого неуча. Ясно только в этих невозможных для глаз бездарных малеваниях одно: это рабья душа. Этому безграмотному рабу случилось увидеть двух взбитых парижской рекламой нахальных недоучек Гогена и Матисса. Невежественный раб смекнул, что и он так может намалевать. Еще бы. Всякий неграмотный дворник намалюет еще побойчее, если ему внушить: валяй, братец, позабористей, — что в голову взбредет! Вот тебе краски, кисти».

На столь несправедливую и некомпетентную критику было трудно возражать, и оппоненты А. Ростиславов и С. Маковский, перепечатав в пятом номере журнала за 1910 год «рецензию» (что, как уже отмечалось, было в духе «Аполлона»: хвалебные рецензии — преимущественно

[1] Цит. по: Безелянский Ю. Семейная драма Ильи Репина//Вечерний клуб. — 1994. — 6 августа.

из западной прессы — перепечатывались без комментариев, а критические комментировались), разделили задачи: первый опровергал конкретику, второй спорил с оценкой. А. Ростиславов отметил, что на выставке было только две картины и четыре рисунка Петрова-Водкина. «Очевидно, И.Е. Репин видел выставку, как говорится, «одним глазком» и принял чужие работы за работы Петрова-Водкина. Не одним ли глазком он видел также и Гогена с Матиссом? И вот это преднамеренно злостное, не вдумчивое и не внимательное отношение к искусству и к художникам не извинительно для отнюдь не пресловутого, а наоборот по заслугам знаменитого художника Репина». Как бы продолжая эту мысль, С. Маковский замечает: «Реакционная критика, как известно, решает очень просто этот наболевший вопрос: писать «по Матиссу» легче, чем по Рембрандту или по Рубенсу, вот наши «недоучки» и морочат публику. А для какого-нибудь Ильи Репина — и сам Матисс только «недоучка, взмыленный парижской рекламой». Но ведь это грубая неправда! Ведь Илья Репин в сто раз более «недоучка», чем Матисс! Нет, Матисс скорее слишком ученый художник; его грубость утонченно-теоретична: это целая «философия рисунка и письма»[1]. Лично сам С.К. Маковский не любил Матисса, но несправедливых высказываний в его адрес стерпеть не мог. Желая быть объективным и по отношению к Репину, он добавляет: «Репин — художник хороший, а критик — никакой. И в то же время — с большими критическими претензиями. Никто из русских мастеров — ни Сомов, ни Малявин, ни Врубель, ни Мусатов — не нашел в нем поддержки в то время, когда все они нуждались в защите от грубого глумления толпы. Всех их **проглядел** Репин»[2].

Это был горький упрек. У Репина в то время действительно были нелады с учениками: одни из них формировались вопреки воле мастера, непохожими на него, другие, в том числе И. Грабарь, М. Добужинский, сестра Маковского Елена (в замужестве Лукш), недовольные академической рутиной, уехали в Германию, в знаменитую школу Ашбэ. Борисов-Мусатов отправился в Париж и поступил в мастерскую Кормона, Лансере — в академию Жюльена. Все они отказывали Репину в понимании нового искусства, как он им — в своей поддержке. А.П. Остроумова писала в ту пору в дневнике: «Разве это учение? Два года, как я в мастерской у Репина и ровно ничего не приобрела. Первый этюд, который я написала в мастерской, оказался лучше всяких этюдов, какие только были работаны за все время. Меня страшно

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 32.

[2] Там же.

начали хвалить в глаза, прямо говорили, что у меня просто проблескивают гениальные искры. Я только ясно сознавала, что, так работая, как я работала этот этюд, я дальше не пойду, потому что это не учение, а какое-то виртуозничанье без толковой подготовки»[1].

Словом, из молодого окружения Репина добрые слова о нем, как о наставнике, сказал только Иван Билибин, посещавший мастерскую в доме княгини М.К. Тенишевой: «Горя священным огнем, он извергал его, как огнедышащий вулкан. В мастерскую входил тихо, и все же вся мастерская чувствовала, что Репин пришел.

Ученик в любой отрасли проникается особым уважением к своему учителю, когда видит, что он не только верно говорит, но и на деле может без промаха показать то, чему учит»[2].

Эти слова были написаны в некрологе, где о человеке плохо не говорят, но и то Билибин не удержался и с восторгом упомянул о своем первом учителе — Я.Ф. Ционглинском, невольно противопоставив его Репину: «Это был прекрасный учитель, гордо и бурно входивший в класс и преподававший рыцарское преклонение перед Прекрасной Дамой — святым искусством. Все мы, те, кто у него учились, понимали его пламенные афоризмы:

— Кричите, свистите и рычите от восторга к искусству.

Или:

— Помните, что художник не должен быть ни лакеем, ни обезьяной.

Но, кроме этих искромечущих заклинаний, Ционглинский давал еще целый ряд очень метких и чрезвычайно ценных чисто технических формулировок, открывавших у учеников еще недостаточно художественно зрячие глаза»[3].

Стоит отметить, что дискуссия о хороших и плохих наставниках русских художников рубежа веков длилась лет тридцать. Итоги ее подвел М.В. Нестеров в письме председателю комитета по делам искусств П.М. Керженцеву, датированном апрелем 1936 года: «Репин — превосходный художник. В. Маковский, Шишкин были хорошими художниками, однако, несмотря на их благие намерения, ни один из них не был подлинным учителем, а был им П.П. Чистяков, хотя и талантливый, но бесплодный, обленившийся краснобай; он был истинным учителем. Чистяков не только умел передать технику дела, но часто открывал

[1] Остроумова-Лебедева А.П. Дневник. 4 января 1908. — ОР ГПБ. — Фонд 1015, ед. хр. 44.

[2] Билибин И. Памяти И.Е.Репина//Современные запискм. — 1929. — Т. 44. — С. 484.

[3] Там же. — С. 483.

своим ученикам «тайны творчества». Вот почему его ученики — Семирадский, Репин, Виктор Васнецов, Суриков, Серов, Врубель — и мы все, знавшие Чистякова, его любили и благодарно чтим его память»[1].

Собственно, под этим письмом мог подписаться и сам Репин, который не раз называл Чистякова «нашим общим и единственным учителем».

Отношение автора приведенного выше письма к И.Е. Репину также менялось, но менее резко, чем у его непосредственных учеников. Так, в письме 1888 года он называет Илью Ефимовича «корифеем современного искусства», через пять лет уже дистанцируется от передвижников, заявляя: «Правды такой я не люблю и она мне не дорога»[2], — а еще через три года в его высказываниях нет и тени прежнего преклонения: «Не выдержал, сердечный, своего «величия», распустил слезу, покаялся всенародно»[3].

Меняется взгляд и на творчество «корифея»: «Лучшего Грозного (чем у В.М. Васнецова. — *Т.Л.*) у нас не было. Антокольского кажется бледен. У Репина не Грозный, а обезьяна. Шварц тоже лишь в намеке дает то, что Васнецов во всю силу своего огромного таланта»[4]. Даже деликатнейший В.А. Серов, горячо защищавший Репина в интервью «Столичному утру» (7.10.07), где речь тоже шла об обостренных отношениях с учениками, в беседе с А. Бахтиаровым (Петербургская газета. — 28.07.07) на вопрос, почему Репин «отрицает почти всякое художественное значение за Врубелем» и как лично он, Серов, относится к Врубелю, ответил: «Почти что гениальный художник. Репин натуралист, а Врубель идеалист! Они друг друга признавать не могут»[5].

Поскольку девизом «Аполлона» было «последовательное принятие всех находок и соблазнов новаторства»[6], а его постоянные оппоненты отстаивали «традиции», дискуссия о старом и новом искусстве продолжалась. В 1911 году барон Врангель, рассуждая в первом номере «Аполлона» на эту тему, задал вопрос: «Новы ли, например, Клингер и Репин?» — и ответил: « Конечно, нет. Но несомненно новы и современны нам нижнерейнские примитивы, Иероним Босх, Брейгель Мужик, Вермеер Дельфтский, Гойя, Лиотар, Делакруа, Домье, Курбэ». Через год (1912. — № 1) журнал оппонирует репинской оценке Поля Дюран-Рюэля: «Торговец, умело эксплуатирующий модные течения в искусстве». Редакция превозносит юбиляра (Дюран-Рюэлю исполнилось

---

[1] Нестеров М.В. Письма. — М., 1988. — С. 402.

[2] Там же. — С. 108.

[3] Там же. — С. 148.

[4] Там же. — С. 152.

[5] Валентин Серов в переписке, документах и интервью. — Т. 2. — М., 1989. — С. 342.

[6] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1992. — С. 201-202.

80 лет) как одного из знатоков импрессионизма, обладателя «одной из лучших коллекций, достопримечательности Парижа на rue de Rome».

Как художественный критик и искусствовед Маковский также не раз обращался к творчеству Репина. В статье «Национальный вопрос» он, утверждая, что сравнение «Россия — Европа» не должно приводить к дилемме «или Россия — или Европа», что заимствования из других культур — не грех, «важно, **как претворил** народ взятое у других, как он изменил унаследованные формы, как выразил через них свои особенности»[1], — называет имя Репина в ряду творцов русского, оригинального, неподражаемого от Елисаветинского и Екатерининского века до Рериха, Борисова-Мусатова и Врубеля. Стиль Репина он тоже называет «натурализмом», не расшифровывая этого понятия, но в последующих статьях такая расшифровка дается. В статье «Натурализм Репина» Маковский утверждает, что этот натурализм, «достигающий иногда гениальной мощи, подчеркивает главный недостаток его произведений, характерный для стольких русских художников: отсутствие благородства, вкуса, некультурность художественной концепции. Репин видит, но не воображает. В его даровании нет того, что заставляет нас прощать многое Сурикову, Нестерову, даже Васнецову, и потому, несмотря на громадный талант живописца, порой он кажется беспомощным»[2].

Свою мысль критик иллюстрирует анализом одной из последних картин Репина — «Искушение Христа»: «Вульгарная фигура Спасителя и рядом жирный дьявол, на фоне гор, освещенных розовым бенгальским огнем, оставили во мне впечатление комедиантов на подмостках странствующего театра. Художник хотел сказать большую правду и произнес с усилием маленькую пошлость»[3].

Проанализировав подобным образом взлеты и падения художника, — а начало века было для него далеко не благоприятным периодом творчества, — Маковский заключает: «Правда Репина неполная. Репин великий физиономист, но физиономист односторонний. Главное — абсолютно не поэт. Его портреты всегда ближе к сатирам, чем к поэмам. В их сходстве есть что-то смешное и пугающее. Странное, недоброе сходство»[4].

Это качество репинского портрета отмечалось и другими современниками. Княгиня Тенишева, портреты которой Репин принимался

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 37.

[2] Там же. — С. 55.

[3] Там же. — С. 55-56.

[4] Там же. — С. 57.

писать несколько раз, вспоминает в мемуарах: «До смерти надоело мне позировать Репину. Писал он и рисовал он меня чуть ли не шесть или семь раз, мучил без конца, а портреты выходили один хуже другого. Кроме того, наскучили мне репинские неискренность и льстивость, причем он вначале всегда делал вид, что ему только вас и хочется написать: «Вот так. Как хорошо. Какая красивая поза». Потом я делалась «богиней», «Юноной», а там глядишь, приходится платить тысячи и тысячи, а с «богини» написан не образ, а грубая карикатура»[1].

М.В. Нестеров о портрете Горького высказался так: «Портрет Горького похож, но в нем, как и всегда почти у Репина, выдвинута отрицательная сторона человека — и тут ускользнуло очень существенное выражение мягкости и доброты в лице Горького»[2].

Эта раздвоенность впечатления: восхищение талантом Репина и неприятие его творческой манеры характеризует и более поздние работы Маковского. В статье «Женские портреты современных художников» (Аполлон. — 1910. — № 5) он называет имена Репина и Ге, которые «в прошлом веке дали несколько образцовых холстов», но в той же статье восхищается работами Кустодиева, ученика Репина, и утверждает, что лучшее в творчестве Кустодиева — не от Репина: «Я согласен, что неприятная чернота и известная грубость концепции в ранних работах Кустодиева — сродни репинским навыкам, но художник не остановился на этой мертвой точке натурализма. Картины Кустодиева из народного быта, — может быть, первые опыты у нас, после Венецианова, нетривиального изображения крестьянства; в этих прекрасных опытах Репин неповинен. Я убежден даже, что они ему не должны нравиться».

В книге «Силуэты русских художников» С. Маковский окончательно формулирует свое отношение к творчеству Репина: «Репин большой, очень большой живописец, несмотря на прирожденный недостаток вкуса, вульгарный пошиб композиции и назойливый анекдотизм»[3]. И далее: «При сравнении с холстами старых мастеров сюжетные холсты даже такого таланта, как Репин, неприятно действуют назойливостью движений, ракурсов, «типичных фигур» и выразительных ужимок. Мы отдаем должное таланту, сделавшему все, что от него зависело, чтобы преобразовать загримированную модель, заострить притворный, окаменелый жест, внушить неподдельное чувство в лицо, увековечить миг жизни, схваченный на лету зоркой памятью, но как бы ни подчинялись мы внушению художника, не уйти от досадного

[1] Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. — Л., 1991. — С. 111.

[2] Нестеров М.В. Письма. — М., 1988. — С. 181.

[3] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 11.

сознания, что он связан, что изобразительные средства его ограничены ложными навыками, что он пренебрегает чем-то **самым** важным, бесплодно растрачивая силы на очень дешевую правду»[1].

Оценивая итоги полемики С. Маковского с Репиным с позиций сегодняшнего дня, мы понимаем, что Маковский во многом был прав: новое искусство начала века ближе нам именно потому, что дает возможность любоваться и восхищаться творениями художников, в то время как передвижники, особенно жанристы, ценны как люди, сумевшие запечатлеть историю. В этом смысле творчество передвижников, действительно, близко литературе — качество, которое приветствовалось Стасовым, но отрицалось критиками «новой волны». Критицизм девятнадцатого века сменился в двадцатом «лакировкой действительности», «прививкой вкуса к пошлой красивости и упадком общественного вкуса, воспитанного на образцах вульгарной казенщины»[2]. Предсказав это в 1917 году, Маковский снова оказался прав.

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 18.

[2] Маковский С.К. Министерство искусств. Отдельный оттиск «Аполлона». — П., 1917. — С. XI.

Выставки «Аполлона»

В кругу мирискусников стало традицией большую часть организаторской работы редакции посвящать подготовке и проведению художественных выставок. Выставки не только сопутствовали деятельности художественных изданий, но даже предшествовали рождению каждого из них. Так было и с дягилевским «Миром искусства», и с «Золотым руном», и с «Аполлоном» — открытие выставки накануне выхода в свет первого номера журнала также стало традицией.

С. Маковский много писал о выставках, и не только об их экспонатах, но и о публике, посещающей выставочные залы. За два года до рождения «Аполлона» он высказывал сожаление, что тысячи петербуржцев ходят на выставки по обязанности, потому, что так заведено в «приличном обществе», к которому они себя относят. Маковский обращался к читателям с грустным вопросом: «Многие ли ходят на выставку не потому, что это стало привычкой, что «так принято», а по влечению сердца, с чувством художественного голода, волнующего ожидания? Многих ли искренно, по-настоящему, интересуют новые работы наших признанных и непризнанных мастеров, вопросы художественного преподавания, успехи «начинающих» — словом, то, от чего зависит судьба русского искусства?»[1]

Ответ предполагался неутешительный: «Нет, совсем немногие». Развивая эту тему дальше, Маковский рисует обычную картину вернисажа: «Откроется выставка. О ней поговорят два-три дня в печати, две-три картины «с интересным сюжетом» удостоятся плохой репродукции в газетном приложении. Лишь в исключительных случаях выставки не забываются совершенно сейчас же после закрытия»[2].

«Аполлоновцы» поставили целью добиваться успеха своих выставок: чтобы о них говорили, чтобы не забывали, чтобы знакомились

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 5.

[2] Там же.

с художниками и покупали картины. Для воплощения этой программы в жизнь делалось очень многое: Маковский и его ближайшие друзья не жалели сил и времени для выполнения задуманного, для того, чтобы аполлоновские «Салоны» и другие организуемые редакцией выставки привлекали людей, вызывали дискуссии, давали возможность музеям, меценатам и художникам найти друг друга.

1909 год, январь. В помещении музея и «Меньшиковских комнатах» 1-го Кадетского корпуса на Васильевском острове открывается выставка живописи, графики, скульптуры и архитектуры, получившая название «Салона Маковского». На ней Сергей Константинович собрал вместе представителей различных художественных направлений: Бакста и Бурлюка, Бенуа и Кандинского, Билибина и Явленского, Рериха и Серова, Петрова-Водкина и Чюрлениса, Богаевского и Врубеля. На выставке было представлено шестьсот произведений мастеров русского искусства, «порвавшего с академизмом и натурализмом 2-й половины 19 века и стремившегося к новым формам художественного выражения»[1].

Самое большое количество работ — пятьдесят — принадлежало кисти Рериха. Картину «Бой» прямо с выставки приобрела Третьяковская галерея. С картины Бакста «Terror Antiquus» началось среди молодежи Петербурга увлечение древней Элладой.

В 1910 году группа петербуржцев при участии некоторых московских художников создала под старым названием «Мир искусства» новую выставочную организацию, которая действовала в иных исторических условиях и существенно отличалась от прежней. Она пропагандировала и творчество современных западноевропейских художников, и русское художественное наследие 18-го — первой половины 19-го века, коренным образом изменив существовавшие ранее взгляды на их эстетическую ценность. Деятельность «Мира искусства» оказала большое влияние на развитие станковой графики, книжной иллюстрации, театрально-декоративной живописи. Одухотворенность, психологизм, по мнению сотрудников «Аполлона» — качества, такие же необходимые и желанные для искусства, как Красота. Отбиваясь от оголтелой критики, упрекавшей уже упоминавшуюся замечательную аполлоновскую



Л. Бакст. Terror Antiquus (древний ужас). Панно. 1911

[1] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1991. — С. 229-230.

выставку женских портретов в безыдейности, в том, что ее героини не идут «на войну, в тюрьмы, в больницы», редактор «Аполлона» отмечает, что общее для всей выставки — «облик женщины-мечты», который проглядывает сквозь столь непохожие лица моделей, и выражает убеждение, что именно этот трепет — таинственная «душа века» — и является связующим звеном между художником и толпой.

Январь 1912 года. Открывается выставка «100 лет французской живописи. 1812 — 1912». Ее устраивают «Аполлон» и Institut Français de S.Pétersbourg в доме графа Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона на Литейном проспекте. Предполагалось большую часть экспонатов (400 картин и 200 рисунков) получить из музеев и частных собраний Франции. Много вещей обещали петербургские и московские любители искусств, коллекции которых давали наиболее полное представление о творчестве французских художников, в том числе и когда-либо работавших в России. О пристальном внимании к частным собраниям, строгости отбора говорят сохранившиеся с того времени письма. Например, в Москве выделялась объемом и разнообразием (5 тысяч предметов, в том числе 3 тысячи картин) коллекция основателя парфюмерной фирмы Генриха Брокара и его сына Андрея. Но обилие вещей, их качественная разнородность часто вызывали у современников сомнение в их подлинности. И один из организаторов выставки, барон Н.Н. Врангель, обращается к знакомому с этой коллекцией искусствоведу П.Д. Эттингеру с просьбой о помощи: «На днях, просматривая каталог картин Брокара в Москве, мне попался ряд французских имен, весьма для меня интересных: Diaz, Delacroix, Beaumont, Isabey (младший), два Gerard, два Demarne, пять Swebach, Bellangé, Prud'hon, Raffet. Можно ли этому верить? Очень бы хотел знать Ваше на сей счет мнение... Если у него есть картины, достойные выставки, я попрошу Великого князя Николая Михайловича написать Брокару письмо с просьбой прислать эти картины на нашу выставку»[1].

Обаятельный, неутомимый барон Врангель, как всегда, берет на себя львиную долю работы по организации выставки, но при этом постоянно советуется с Маковским — просит его советов и дает свои: «Что думаешь ты относительно Щукина и Морозова, их участие было бы, я думаю, очень желательно. Ведь если бы они дали хоть несколько картин, мы бы сразу убили двух зайцев: получили бы дивные вещи и не просили бы здесь разных «декадентов», которые так пугаются официальных мест. Хорошо было бы, если бы ты со свойственным тебе хитроумием попробовал бы написать Щукину разные ласковые

[1] Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 128.

слова. Желательно сделать это теперь, дабы иметь план того, что просить и искать в Париже»[1].

И снова — упоминание о Великом князе: «Ездил по провинциальным музеям для будущей выставки. Вел. князь Ник.Мих. взял нас под свое покровительство, что очень важно, и обещает нам участие самых серьезных коллекционеров...

Если только Лион, Дижон, Гренобль дадут нам свои картины, то только это дает нам драгоценный материал»[2].

К помощи царственных особ приходилось прибегать нередко, тем более, что они прислушивались к мнению критиков и искусствоведов, по мере возможности старались им помочь, а главное, охотно покупали понравившиеся работы, тем самым поддерживая молодых художников.

«Двадцать пятого я, может быть, пойду на открытие и буду представлен королю в качестве представителя отдела, — пишет Маковский ответственному секретарю «Аполлона» Е.А. Зноско-Боровскому из Брюсселя. — Меня, разумеется, эта честь не соблазняет, но думаю, что это может пригодиться нашим художникам»[3]. В этом же письме он подробно рассказывает об организации выставки: «Я так заработался в Брюсселе, где пришлось своими руками устраивать выставку, что совсем было не до петербургских дел... Присланные из России ящики пришлось разыскивать между тысячей других, некоторые нашлись сравнительно скоро только благодаря нашим аполлоновским наклейкам...

Теперь, после тщательной развески холстов, можно уже сказать, что русская живопись составит на огромной брюссельской выставке культурный уголок (вышло, действительно, красиво), все остальное прямо поражает — так рыночно-плохо»[4].

Читая подобные письма, невольно приходишь к мысли, что организаторская деятельность русской прессы рубежа веков — вовсе не привилегия ее марксистско-ленинской ветви. Разве могут сравниться бдения Крупской над письмами рабкоров, провоз листовок в Россию в чемоданах с двойным дном и проработка этих листовок в воскресных школах с огромной созидательной работой по организации «Салонов», международных художественных выставок или тех же «Парижских сезонов»? То же самое можно сказать и о функциях пропаганды

[1] Врангель Н.Н. — С.К. Маковскому. 26.07.1911. — ОР ГПБ. Фонд 263, ед. хр. 1006.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. — Е.А. Зноско-Боровскому. 6.02.1910. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 2645.

[4] Там же.

и агитации. Исключительно благодаря влиянию «Мира искусства», «Золотого руна» и «Аполлона» отечественные богатые коллекционеры обратили взор, например, на французских импрессионистов, в результате чего наши отечественные коллекции художников этого направления считаются сегодня одними из лучших в мире.

Большой труд вкладывают Маковский, Врангель и их друзья в организацию не только грандиозных аполлоновских «Салонов», занимавших порой чуть ли не весь Меньшиковский дворец на Васильевском острове, но и совсем маленьких, внутриредакционных выставок, посвященных творчеству одного художника. «О ваших редкостных выставках узнал случайно от М.В. Веревкиной, — пишет Маковскому из Мюнхена художник В.В. Кандинский. — Мысль же Ваша отличная — маленькие выставки, по-моему, сильней гораздо больших»[1]. Именно на такой маленькой выставке в редакции «Аполлона» (1910 г.) Валентин Серов «высмотрел» для Третьяковки две работы тогда еще мало известного художника Тархова — «Tendresse maternelle» и «Парижский бульвар». Вообще В. Серов был частым гостем таких выставок и всегда дружески поддерживал молодых, подмечая особенные стороны их таланта. В то время, когда Репин клеймил Петрова-Водкина, называя его картины «ничтожными малеваниями» и «возмутительным безобразием», Серов, мечтавший о Grand Art'е, но чувствовавший, что ему это не дано, спрашивал у Петрова-Водкина с нескрываемым восхищением:

— Как это Вы сразу достигаете парадности?[2]

А вот еще одно свидетельство того, как похвала Серова — художника редкого и необычного дарования — внушала молодым уверенность в себе.

По совету все тех же «аполлоновцев» тонкий знаток и собиратель произведений нового французского искусства С.С. Щукин заказал молодому Сарьяну свой портрет. От неожиданности Сарьян растерялся: «Я стоял перед невыразимой трудностью. Как написать заказанный Щукиным портрет, чтобы не повториться, чтобы он был безупречен? Ведь имеешь дело со Щукиным. Особенно обязывали меня его похвалы. Мой друг Павел Кузнецов успокаивал и подбадривал меня, приговаривая: «Это чудесно! Тебе просто повезло!..»

Наконец, я решился. Щукина надо писать не так, как я писал свой автопортрет, а чисто декоративным методом. Писал я темперой, с большим воодушевлением. Я выставил портрет на выставке «Мира искусства» в 1911 году в зале Литературного кружка. Здесь я увидел

---

[1] Кандинский В.В. — С.К. Маковскому. 5.12.1910. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 1910.

[2] Дмитриев В. Купанье Красного коня//Аполлон. — 1915. — № 3. — С. 16.

Серова, стоявшего перед моими картинами. Я подошел к нему и поздоровался. Он не ответил, повернулся к портрету Щукина и, указывая пальцем, воскликнул: «Пушка! Две пушки!» Это было сказано о широко раскрытых, пристально смотревших глазах. Таков был Валентин Александрович, всегда скупой на слова, не допускавший излишеств и очень меткий в характеристиках. Глаза его сияли от восторга, а уж моей радости, понятно, не было границ»[1].

Так «по кирпичику» складывалось общественное мнение о новом искусстве. «Заразил Ивана Абрамовича Морозова вашей выставкой («100 лет французской живописи». — *Т.Л.*), — пишет Маковскому художник И.С. Остроухов. — Говорил ему о Курбэ, Манэ. Он собирается... пополнить собрание»[2].

К тому времени морозовское собрание импрессионистов было одним из лучших в Москве. Оно включало в себя творения как первых импрессионистов — Ван-Гога, Дега, Моне, Писарро, Ренуара, Сезанна, Сислея, так и их последователей — Боннара, Вальта, Вюйара, Дерена, Дени, Марке, Матисса, Синьяка. «Москва может справедливо гордиться «Французской галереей» Ивана Абрамовича Морозова в его особняке на Пречистенке. Таких собраний не только в России, и на Западе немного. Вот музей живописи, бесконечно ценный и нужный для всякого понимателя современного искусства»[3], — писал Маковский в статье, посвященной этому собранию. «Общее впечатление необыкновенно яркое. Все избранники представлены здесь образцовыми произведениями, и эта образцовость — большая, вполне личная заслуга, мне бы хотелось это подчеркнуть, — самого собирателя. И.А. Морозов принадлежит к числу коллекционеров, безусловно самостоятельных, вполне защищенных от постороннего влияния. Он признает достойным своей галереи лишь то, что ему нравится, что отвечает его чутью и взгляду на задачи живописи, и если иногда покупает картину не столько из «влюбленности» в нее, сколько из желания поощрить начинающий талант, то никогда — из снобизма или за громкое имя»[4].

В подтверждение своего высказывания он приводит очень красноречивый пример: «Помню, в одно из моих первых посещений галереи я удивился, заметив на стене, занятой сплошь работами Сезанна, пустое крайнее место. «Это место предназначается для «голубого Сезанна»

---

[1] Сарьян М.С. Из моей жизни. — М., 1990. — С. 86.

[2] Остроухов И.С. — С.К. Маковскому. 6.02.1912. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 3217.

[3] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 163.

[4] Там же. — С. 163-164.

(то есть для пейзажа последней эпохи художника), — объяснил мне И.А. Морозов, — я давно уже его присматриваю, но никак не могу остановиться в выборе». Больше года это сезанновское место оставалось незанятым, и только недавно новый великолепный «голубой» пейзаж, выбранный из десятков других, воцарился рядом с прежними избранниками»[1].



В. Серов. Портрет И.А. Морозова. 1910

Приведя еще несколько не менее ярких фактов, Маковский делает вывод: «Вот этот сознательный и систематичный «хороший вкус» и сообщает собранию И.А. Морозова тот характер благородной определенности и цельности, которого так часто не достает коллекциям современных картин, в том числе и общественным музеям»[2].

Долгое время имена тех, благодаря кому Россия является обладательницей ценнейших мировых коллекций, замалчивались. Да и сами коллекции долгое время пылились в запасниках, в годы Великой Отечественной войны увозились в Сибирь, по возвращении были поделены между Музеем изобразительных искусств и Эрмитажем. Даже российские художники, отрезанные от прямых связей с западным искусством и изучавшие классику современной живописи исключительно по экспозициям этих музеев, не всегда знали о Морозове и Щукине. Дела великих коллекционеров оставались безымянными. «Но всегда наступают времена, когда забытое открывают вновь, когда вопросы, обращенные к прошлому, изменяются. Тогда с именами возвращаются и дела, а с делами — имена»[3], — писал директор Музея Фолькванг в Эссене Георг В. Кельч, принимавший у себя 120 шедевров Морозова и Щукина от Моне до Пикассо.

Российским зрителям тоже посчастливилось увидеть разрозненные шедевры вместе и даже ознакомиться с образцами развески, которая в начале века тоже отмечалась критиками как свидетельство хоро-

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 3. — СПб., 1910. — С. 164.

[2] Там же.

[3] Морозов и Щукин — русские коллекционеры. От Моне до Пикассо / Георг В. Кельч. — Кельн, 1994.

шего вкуса собирателей. Например, на выставке в Музее изобразительных искусств был полностью воссоздан Белый концертный зал в доме И.А. Морозова, украшенный семью панно Мориса Дени «История Психеи». При работе над экспозицией выставки вспомнили и труды «аполлоновцев», в том числе и упомянутую нами статью С. Маковского «Французские художники из собрания И.А. Морозова».

Возвращаясь к организации аполлоновских выставок, необходимо отметить, что заботливое отношение к молодым талантам не противоречило строгости отбора как экспонатов для выставок, так и их репродукций для журнала. Если, например, журнал «Искусство и художественная промышленность» печатал репродукции картин, выполненных исключительно в традиционной, реалистической манере, и часто — далеко не лучших, журнал «Пробуждение» предпочитал работы западных мастеров-традиционалистов (часто похожие на ярко раскрашенные фотографии), то в «Аполлоне» репродуцировались шедевры, что не могло не отразиться на формировании вкуса читателей (и коллекционеров — в том числе).

Каждая выставка становилась праздником. В залах было многолюдно, люди приходили нарядно одетыми, в приподнятом настроении. Специалисты, изучающие быт того времени, отмечают, что «появившееся на рубеже веков новое поколение людей искусства представляло разительный контраст поколению шестидесятников не только социальным положением, уровнем образования, крайне разнообразной художественной деятельностью, но и своей внешностью. К. Коровин, М. Врубель, мирискусники всем своим обликом, манерой поведения были подчеркнуто светские люди, хорошо и со вкусом одетые по последней моде»[1].

Интерес к европейскому театру, музыке, живописи, поэзии возродил у молодых людей начала века стремление быть хотя бы внешне похожими на своих кумиров — актеров, поэтов, музыкантов Запада. В кружках, собиравших почитателей западной культуры, возродилось понятие «дендизм».

«Еще со времен пушкинского «Евгения Онегина» дендизм в России был характерным признаком «западничества» и противопоставлялся таким образом всему исконно русскому. Дендизм мирискусников прекрасно подчеркивал их ориентацию на современное западное искусство и шире — культуру, в отличие от «народнических» одеяний представителей предшествующей культурной эпохи»[2].

---

[1] Демиденко Ю.Б. Костюм и стиль жизни. Образ русского художника начала XX века// Панорама искусств. Вып. 13. — М., 1990. — С. 74.

[2] Там же.

Яркими представителями дендизма были С. Дягилев и его кузен Д. Философов, не отставал от них и Сергей Маковский. Интересное свидетельство тому находим в переписке М.В. Нестерова и его друга А.А. Турыгина. Побывавший на одной из выставок Турыгин, не знавший Маковского в лицо, спрашивает в письме Нестерова, не Маковского ли он видел на выставке, и приводит описание человека, которого он принял за редактора «Аполлона», на что Нестеров отвечает из Киева: «Твое предположение, что господин в бархатном пиджаке, смахивающий на художника, есть Маковский, — неверно. С. Маковский одет по последней моде, скорей смахивает на молодого дипломата, чем на «богему»[1].

Кузина Сергея Константиновича, будущая актриса МХАТа Ольга Пыжова, хотя и знала, что «сын тети Юли... был одним из издателей модного художественного журнала «Аполлон», поэт и к тому же человек преувеличенно светского поведения», была поражена, когда узнала, что он «свои рубашки отправляет для стирки в Лондон, считая, что только там белье накрахмалят так, как следует»[2].

«Новой артистической моде» следовали и сотрудники редакции «Аполлона», вдохновлявшиеся примером С.К. Маковского, носившего «особенно белые и крахмальные груди над особенно большим вырезом жилета, особенно высокие двойные воротнички, особенно лакированные ботинки»[3] и даже собиравшегося ввести особое правило, по которому авторы «Аполлона» должны были приходить в редакцию исключительно в смокингах. Следованием непременным внешним признакам дендизма славились и сотрудничавшие в журнале поэты Георгий Адамович и Георгий Иванов, критик Валериан Чудовский. Русскому дендизму посвятил статью Александр Блок.

«Новая артистическая мода» распространилась и на представительниц прекрасного пола. «Стильная» женщина модерна стройна, платье ее обладает плавными извивами контуров, в ней хрупкость и изысканность, у нее длинные змеящиеся волосы, распущенные или заколотые в тяжелую, богатую прическу»[4]. Именно такой предстала на парадном портрете кисти Александра Головина супруга Сергея Маковского — Марина Эрастовна, в девичестве Рындина: высокая стройная красавица, в длинном и узком белом кружевном платье, с пышной копной вьющихся волос.

---

[1] Нестеров М.В. Письма. — Л., 1988. — С. 233.

[2] Пыжова О.И. Призвание. — М., 1974. — С. 12.

[3] Пяст В. Встречи. — М., 1929. — С. 144.

[4] Деготь Е. Образ русской женщины//Наше наследие. — 1988. — № 2. — С. 20.

Сергей женился в 1910 году «в возрасте Христа», Марина была на восемь лет моложе. Он встретил ее на одном из музыкальных вечеров своей матери и страстно влюбился. Оказалось, что она — жена поэта Владислава Ходасевича, ей была посвящена первая книга его стихов «Молодость». Брак распался. Маковский женился на Марине, Ходасевич — на сестре поэта Георгия Чулкова Анне. Примерно к этому времени относится и портрет Головина, находящийся в Русском музее, и стихи Гумилева, посвященные Сергею Маковскому:



А. Головин. Портрет М.Э. Маковской. 1912

И вот мне приснилось,
что сердце мое не болит,
Оно колокольчик фарфоровый
в желтом Китае
На пагоде пестрой...
Висит и тихонько звенит,
В эмалевом небе
дразня журавлиные стаи.
А тихая девушка
в платье из красных шелков,
Где золотом вышиты
осы, цветы и драконы,
С поджатыми ножками
смотрит без мыслей и снов,
Внимательно слушая
легкие, легкие звоны...

Поэты «Аполлона»

С первого номера, вышедшего в октябре 1909 года, «Аполлон», заявивший о себе как о прямом наследнике «Мира искусства», стал собирать вокруг себя художников, поэтов, театральных деятелей, музыкантов. «Смыслом своей деятельности они сделали не отрицание всего и вся, а утверждение человека со всем богатством его «духовности», утверждение ценности жизни, несовместимой в их восприятии с прозой и пошлостью буржуазного или мещанского существования»[1].

Во всех видах искусства в то время протекали сходные процессы, недаром такие понятия, как символизм, модернизм, импрессионизм, эстетизм, эллинизм, то и дело возникали в оценках и стихов, и картин, и театральных спектаклей, и музыкальных произведений. Их содержанием становится сложный комплекс мыслей, ощущений, эмоций, возникающий в духовном существе художника под влиянием окружающей действительности. Такое содержание не укладывалось в сюжетные рамки, что побуждало творцов прибегать к различным приемам изобразительного иносказания, сообщающим им символический смысл. По этой причине новое направление в искусстве и литературе стали называть символизмом, термином, позаимствованным у французов. Связь русских художников, поэтов, музыкантов с французской художественной интеллигенцией способствовала быстрому проникновению на российскую почву не только полотен импрессионистов и стихов П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, перед которыми — как в подлинниках, так и в переводах — преклонялись многие русские поэты, но и самого творческого стиля символистов с его глубоким лиризмом, свойственным и литературе, и музыке, и изобразительному искусству. Относя художественное творчество к сфере «метафизического», символисты пытались выяснить отношения искусства и действительности, творцов художественных ценностей и общества. Несоответ-

[1] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 30.

ствие методов и целей подвергалось критике современников. Р.В. Иванов-Разумник писал: «Типичные реалисты по типу миропонимания, наши российские декаденты в поте лица пытались создать что-либо «необыденное», выходящее за пределы третьего измерения; в этом отношении у них была охота смертная, да участь горькая: не будучи в состоянии проявить в образах несродный им романтический тип сознания, они ухватились за внешность... Манерная напыщенность, ходульность, риторика, все это знакомые нам качества псевдо-романтизма. Все российское декадентство... базировалось на сочетании слов, на метафорах, на противопоставлениях вроде «громозвучной тишины», но дальше этого не шло и не могло идти, будучи глубоко реалистичным по типу сознания»[1].

Но существовало и другое мнение: «Символистам ни буквенная эквилибристика, ни метафизическое озорство не нужны. Если нужна им «музыка слов», то от сердца к сердцу. Тут водораздел чрезвычайно важен, особенно в теории, в идее»[2].

Отдельные разветвления символизма постоянно противостояли друг другу, все вместе противостояли «эстетам» круга А. Бенуа и С. Маковского, но до открытых конфликтов эти споры не доходили. Постепенно вокруг «Аполлона» начала формироваться некая новая общность поэтов, вкладывавших в понятие «символизм» несколько иные представления, отличные от представлений их предшественников. Заведующий иностранным отделом «Аполлона», поэт-переводчик Иоганнес фон Гюнтер писал: «Мы считали себя символистами, мы принадлежали символизму, — но стихи второго поколения символистов представлялись нам уже скучными и ненужными. Символизм с его субъективными оценками весьма реальных понятий казался нам слишком педантичным — и не лишенным налета пафоса. Я не собираюсь тут возражать против символотворчества, которое лежит в основе всякой поэзии. Но во многие понятия вкладывалось уж слишком много значения — и из вполне ясных вещей часто поэтому получалось нечто вроде субъективной игры в прятки»[3].

Очень яркой особенностью серебряного века было стремление людей искусства к постоянному общению. Издатель многих современных сборников, посвященных серебряному веку, Вадим Крейд отмечает, что никогда еще формы общения не были столь многогранны и

---

[1] Иванов-Разумник Р.В. История русской общественной мысли. — Т. 2. — СПб., 1914. — С. 484.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 19.

[3] Гюнтер И., фон. Под восточным ветром // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 133.

многоплановы. «Значительная часть творческой энергии серебряного века ушла именно в эту кружковую художественно-общественную жизнь. Связи между поэтами, писателями, художниками, артистами, философами оказались столь многосторонними и насыщенными, что о них, взятых вместе, можно говорить как о едином историко-культурном контексте... Удельный вес обществ и общего творчества в эпоху серебряного века едва ли не столь же значителен, что и удельный вес творчества индивидуального»[1].

А вот свидетельство участника «общего творчества», впоследствии одного из лучших публицистов русской эмиграции Федора Августовича Степуна: «Во всех редакциях, которые представляли собой странную смесь литературных салонов с университетскими семинарами, собирались вокруг ведущих мыслителей и писателей наиболее культурные студенты и просто публика для слушания рефератов, беллетристических произведений, стихов, больше же всего для бесед и споров»[2].



А. Бенуа. Иннокентий Анненский. 1909

Из таких бесед и споров скорей всего родился и «Аполлон» Маковского, жившего тогда в Царском Селе. Судьба свела его с другим царскоселом — Михаилом Константиновичем Ушковым — богатым молодым человеком, большим ценителем прекрасного, который предложил помощь для создания художественного журнала и издательства, благодаря чему давние мечты Маковского осуществились, но они могли бы и не осуществиться, если бы рядом не было соратников, взявших на себя массу хлопот по организации журнала. Главными из них Маковский считал Николая Гумилева и Иннокентия Анненского.

«Вряд ли возник бы «Аполлон», — писал впоследствии Маковский, — не случись моей встречи с Иннокентием Федоровичем. После дягилевского «Мира искусства» (прекратившегося в 1904 г.) Петербург нуждался в художественно-литературном журнале «молодых». Средства нашлись. Но я колебался долго. Не потому, что неясно представлял себе программу журнала, но потому, что недоставало мне опытного

[1] Крейд В. Встречи с серебряным веком // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С.14.

[2] Степун Ф.А. Памяти Андрея Белого // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 191.

старшего советчика (признанного всеми «ближайшими» в будущей редакции), чтобы придать авторитетность мне, только начинавшему писателю, в трудной роли редактора и оградить меня от промахов.

После первой же встречи с Анненским — нас познакомил царскосел юноша Гумилев — я почувствовал, сколько неиспользованных духовных сил накопилось в этом молодом старце и как самоотверженно готов он погрузиться в общее наше дело, не претендуя ни на какое исключительное влияние, просто из преданности литературе, из сочувствия к талантливой молодости, из желания быть услышанным ею, слиться с нею в работе — ведь до того почти никто его не слышал и печататься ему было негде.

Анненский оказался таким именно старшим помощником, какой был нужен мне. Начиная журнал, я хотел оставаться возможно объективнее в выборе материала, не впадая в кружковщину и тем паче в редакторский непотизм. Анненский был исключительно независим и терпим. Ничего общего не имея с поколением писателей, к которому сам принадлежал по возрасту, увлекаясь «новизной» начала века и глашатаями модернизма, он был, однако, отзывчив и ко многому из того, что молодая литературная школа зачеркивала одним росчерком пера как отсталость и дурной вкус»[1].

Их породнило трепетное отношение к поэзии, к искусству, преклонение перед Красотой во всех ее проявлениях. Мыслям Маковского (и его отца — художника) были созвучны высказывания Анненского о том, что красота для поэта есть или красота **женщины**, или красота **как женщина**. «В этом смысле красота составляет противовес к идеям муки, самоограничения, жертвы, которые тоже питают поэзию»[2].

Анненского часто называли «царскосельским Малларме», хотя формально он стоял в стороне от соревнования литературных школ. «Не был ни с Бальмонтом, ни с Валерием Брюсовым в поисках сверхчеловеческого дерзания. Он был символистом в духе французских эстетов, но не поэтом-мистиком, заразившимся от Владимира Соловьева софийской мудростью. В известной мере он был и русским парнасцем, и декадентом, и лириком, близким к Фету, Тютчеву, Константину Случевскому и автору «Кому на Руси жить хорошо». Ему пришлось многое поднять на плечи, чтобы уравнять русскую поэзию с «последними словами» Запада»[3].

---

[1] Маковский С.К. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 110-111.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 21.

[3] Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях. — М., 1990. — С. 79.

Пятидесятитрехлетний человек с больным сердцем уходит с государственной службы и берется за организацию журнала: подбирает кадры, консультирует молодых поэтов, редактирует статьи, сам пишет обзоры молодой поэзии... Соседство по Царскому Селу и общая работа над журналом давали возможность Маковскому говорить с Анненским и о собственной поэзии. Он нашел в старшем товарище внимательного слушателя и тонкого ценителя, каким раньше считал только Федора Дмитриевича Батюшкова, печатавшего его стихи в «Мире Божьем». Сохранились письма Маковского к Батюшкову — трогательные обращения молодого поэта к маститому редактору:

«Октябрь 1903. Позвольте мне зайти в редакцию, чтобы выслушать Ваше мнение, которым я дорожу (о ранее присланных сонетах. — *Т.Л.*). Присоединяю к стихам еще две пьесы: «Дуб» и «Песня без слов». Может быть, они примирят Вас немного с чересчур рассудочной музой моей.

26 июня 1906 года. Ек. Павл. Султанова передала мне, что в «Чеховском сборнике» все еще сохраняется местечко для моего стихотворения. Посылаю Вам одно... Все, что написано мною за последнее время, мне кажется менее подходящим. Я буду рад, если оно понравится Вам. Если же нет — попросту разорвите»[1].

Через год вышел в свет первый сборник стихов Маковского. Он стал чувствовать себя более уверенно, хотя серьезные занятия художественной критикой все более отодвигали поэзию на задний план. Анненский это сразу понял и оценил. В трех первых номерах «Аполлона» печатались главы его статьи «О современном лиризме». Первые две назывались «Они», а последняя — «Оне», так как эта глава была посвящена поэтессам. Во второй главе были теплые слова о Маковском и очень тонкое (и по мнению Маковского — верное) толкование его ухода из поэзии сразу после успеха первой книги стихов. «Трудно ожидать, — писал Анненский, — чтобы многие из молодых так гордо и резко, как Сергей Маковский, разом оборвали со стихами, особенно в случае столь же заметного успеха своего первого сборника. Где разгадка? Может быть, разгадок даже две. Вот первая:

В кругу друзей я не боюсь
Беседы оживленной,
И гордо я не сторонюсь
Толпы непросвещенной.
Ведь нет на свете никого,
Кто сердцем разгадает

---

[1] Маковский С.К. — Ф.Д. Батюшкову. ОР ГПБ. Архив Батюшкова. Фонд 51, ед. хр. 17.

Безмолвье сердца моего.
Никто его не знает.
Любовь пою я в тишине,
Но в песнях нет любимой.
Любовь останется во мне
Мечтою нелюдимой.
Пусть этот мир, как рай земной,
К блаженству призывает,
Мой тихий рай всегда со мной,
Никто его не знает...

Вы подумаете, пожалуй, бегло скользнув глазами по этой пьесе, что перед вами лишь одно из общих лирических мест. Так люди, плохо знающие по-французски, никогда не оценят ни тонкой работы, ни многовековой культурности Верленовского романса.

В действительности, перед нами более чем тонкая работа пера. Я думаю, что этот иронический натуралист — кто бы подумал про Маковского? — **положил перо, признав себя не в силах примирить свой безмолвный рай с тем самым городом, в котором с такой радостью он купает свою жизнь, и где глаз эстетика любит не только открывать старое, но угадывать и еще не оформившуюся новизну**.

Вторая разгадка, пожалуй, — это стихотворение Speculum Dianae. И в самом деле — с какой стати тут ритмы и рифмы? И разве же они часто — не один балласт для жадной и гибкой мысли **критика**?»[1]

Очень теплые слова были сказаны Анненским в адрес Маковского и на балу в ресторане «Донон», где отмечался выход в свет первого номера «Аполлона». Он один вспомнил, что открытие журнала совпадает с десятилетием творческой деятельности Маковского. «Я хорошо помню в этой смутившей меня речи, — писал Маковский через полвека, — главную тему... — о «новой интеллигенции», собравшейся под сенью «Аполлона», соединяющей в себе культурный традиционализм с прогрессивностью»[2].

Статья Анненского «О современном лиризме» широко обсуждалась в литературных салонах, многие были несогласны с ней и бурно реагировали на оценку автором творчества того или иного поэта. Сам Маковский вспоминал об этом так: «Когда появилась в «Аполлоне» статья Анненского... не только набросились на него газетные борзо-

---

[1] Анненский И.Ф. О современном лиризме//Аполлон. — 1909. — № 2. — С. 12-13.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 141.

писцы, упрекая меня как редактора за то, что дал место в журнале «жалким упражнениям гимназиста старшего возраста» (это он-то, пятидесятитрехлетний масштабный ученый, переводчик Эврипида и автор лирических трагедий, мудрец «Книг отражений» и «Тихих песен»!), — забрюзжал кое-кто из разобранных им поэтов, обидясь на парадоксальный блеск его характеристик... Анненский ошеломил, испугал, раздражал и «толпу непросвещенную», и балованных писателей, ждавших на страницах «Аполлона» одного фимиама. Метафизическая изысканность была принята за вызов и аффектацию, смелость образов речи — за легкомысленность»[1].

Тактичный Анненский чувствовал неловкость от этого неожиданного интереса к своей персоне, переживал, что его резкие оценки творчества некоторых поэтов могут повредить репутации только становящегося на ноги журнала. Он пишет редактору такое письмо:

Многоуважаемый Сергей Константинович!

Моя статья «О современном лиризме» порождает среди читателей «Аполлона», а также и его сотрудников немало недоумений: так, одни и те же фразы, по мнению одних, содержат глумление, а для других являются неумеренным дифирамбом. Если бы дело касалось только меня, то я воздержался бы от объяснений, но так как еще больше, чем меня, упрекают редакцию «Аполлона», то я считаю необходимым просить Вас о напечатании в «Аполлоне» следующих строк.

О выполнении моей задачи я судить, конечно, не могу. О стиле распространяться также едва ли стоит. Трудно при таких условиях не выработать себе кое-каких особенностей в слоге. Но я хочу сказать несколько слов о замысле, о самой концепции статьи. Я поставил себе задачей рассмотреть нашу современную лирику **лишь эстетически**, как один из планов в перспективе, не считаясь с тем **живым, требовательным** настоящим, которого она является частью. Самое **близкое**, самое **дразнящее** я намеренно изображал прошлым или, точнее, **безразлично-переходящим**: традиции, credo, иерархия, самолюбия, завоевания и оберегаемая позиция, — все это **настоящее** или не входило в мою задачу, или входило лишь отчасти. И я не скрывал от себя неудобства положения, которое собирался занять, трактуя литературных деятелей столь независимо от условий переживаемого нами времени. Но все равно. Мне кажется, что современный лиризм достоин, чтобы его рассматривали не только **исторически**, т.е. в целях оправдания, но и эстетически, т.е. по отношению к будущему, в связи с той перспективой, которая за ним открывается. Это я делал — и только это.

Все вышеописанное, впрочем, pro domo.

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 223.

Хотя я и считаю свою задачу строго аполлонической, но ввиду того что это — лишь мое мнение, да и выполнение могло замысел мой не оправдать, я прошу Вас, уважаемый Сергей Константинович, напечатать в «Аполлоне», во избежание дальнейших недоразумений, что редакция лишь **допускает** мою точку зрения, но вовсе не считает ее **редакционной**, — если, конечно, Вы найдете возможность это сделать.

Примите уверения в совершенном моем почтении и преданности.

Ин. Анненский[1].

Анненский скоропостижно скончался от паралича сердца 30 ноября 1909 года на ступеньках Царскосельского вокзала в Петербурге. За три года до смерти он написал: «Я — чахлая ель, я — печальная ель северного бора. Я стою среди свежего поруба и еще живу, хотя вокруг зеленые побеги уже заслоняют от меня раннюю зарю. С болью и мукой срываются с моих веток иглы. Эти иглы — мои мысли...

О гордое дерево, о брат мой, ты, кого еще нет с нами! Что за дело будет тебе до мертвых игол в создавшем тебя перегное!

И узнаешь ли ты, что среди них были и мои, — те самые, с которыми уходит теперь последняя кровь моего сердца...»[2]

Похороны человека, за неполный год ставшего близким другом, Маковский помнил всю жизнь: «Мы хоронили его на Казанском кладбище Царского Села; отпевание вышло неожиданно многолюдным, собор был битком набит учениками и ученицами всех возрастов. Чувствовалось, что ушел человек **незабываемый**.

В полях был серый, тающий снег, были нищие ветки берез на мглистом небе. Катафалк с дубовым гробом жалко подпрыгивал на ухабах...

Он лежал в гробу торжественный, официальный, в генеральском сюртуке министерства народного просвещения.

И это казалось последней насмешкой над ним — Поэтом»[3].

Стихи Анненского печатались в журнале еще несколько лет.

Эпицентром притяжения творческой интеллигенции Петербурга в начале века считалась «башня» — квартира Вячеслава Иванова на углу Таврической и Тверской улиц, напротив Таврического сада. Квартира находилась на самом верхнем этаже большого дома с угловой башней — «фонарем», отсюда и название литературного центра, собиравшего на свои знаменитые «среды» едва ли не весь творческий Петербург.

---

[1] Цит. по: Воспоминания о серебряном веке/В. Крейд. — М., 1993. — С. 492.

[2] Цит. по: Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 267-268.

[3] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 266-267.



Н. Ульянов. Вячеслав Иванов. 1918

В этом доме находилась знаменитая художественная школа Е.Н. Званцевой, в которой преподавали Л. Бакст и М. Добужинский. И жила Званцева в том же доме. Одна из ее учениц, Маргарита Сабашникова, вышла замуж за Максимилиана Волошина. «После брака они поселились в Петербурге, в том самом доме, где вверху была «башня» Вяч. Иванова. Оба сразу поддались его обаянию»[1]. В том же доме жил и Михаил Кузмин. Когда «среды» заканчивались далеко за полночь, царскоселы Гумилев, Степун, Чеботаревская оставались ночевать у Кузмина, кто-то у Иванова, кто-то у Званцевой. Кроме художников, писателей и журналистов на «среды» приезжали артисты петербургских театров, философы Бердяев, Булгаков, Лосский, Шестов. Андрей Белый, разочаровавшийся в московских модернистских кружках, поскольку «слишком много оказалось риторики, позы, холодного резонерства там, где душа искала высоких порывов и теплоты сердечной»[2], с восхищением описывает обстановку «сред»: «К Вячеславу Иванову идут все — идут чуть ли не с улицы: никого не отпустит он без совета, ласки и поощрения; если Бальмонт — корифей русского символизма, Брюсов — полководец, завоеватель, Блок — сновидец, то Вячеслав Иванов — кабинетный затворник и исповедник: до шести часов утра ежедневно исповедует он у себя в кабинете; накладывает эпитимьи, бичует, связывает души, отпускает и разрешает грехи. Таковы чисто личные его качества, не следует забывать, что В. Иванов, кроме того, крупный художник, ученый и организатор символического течения современности»[3].

Дарования большинства поэтов-модернистов крепли в атмосфере кружка, в атмосфере дружеских споров, обмена мнениями и взаимной поддержки. Сергей Маковский, знавший Иванова с 1903 года, когда тот приехал из Италии и выпустил «Кормчие звезды», писал: «Почти вся наша молодая тогда поэзия, если не «вышла» из Ивановской «башни», то прошла через нее»[4].

---

[1] Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 224.

[2] Белый А. Вячеслав Иванов. Силуэт // Наше наследие. — 1990. — № 5. — С. 83.

[3] Там же.

[4] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России // Новый журнал. — 1952. — № 30. — С. 137.

Постепенно кружок расширился настолько, что «башня» с трудом вмещала собравшихся. Еще труднее было накормить всех, напоить чаем, устроить на ночлег. И как только открылся «Аполлон», собрания из «башни» были перенесены на Мойку, в его редакцию, ставшую подлинным центром русской художественной жизни. Они приобрели характер более профессионально-поэтический, было даже учреждено особое «Общество ревнителей художественного слова». Душой этих собраний, которые аполлоновцы называли «поэтической академией», по-прежнему оставался Вячеслав Иванов.

Сергей Маковский вспоминал, что В. Иванов был необыкновенно широк в оценке чужого творчества. «Любил поэзию с полным беспристрастием — не свою роль в ней, роль «ментора» (как мы говорили), вождя, наставника, идеолога, а — талантливость каждого подающего надежды неофита. Умел восторгаться самым скромным проблеском дарования, принимал всерьез всякое начинание. Он был пламенно отзывчив. И в то же время вовсе не покладист. Как заспорит — только держись, звонкий его тенор (немного в нос) покрывал все голоса, и речист он был неистощимо. Мы все его любили за это темпераментное бескорыстие, за расточительную щедрость и на советы обращавшимся к нему младшим братьям-поэтам, и на разъяснения своих глубочайших мыслей об искусстве... Когда дело касалось поэзии, он чувствовал себя непременным предводителем хора»[1]. Совсем другим человеком — не «предводителем хора», но все же кумиром молодежи был Александр Блок. Юрий Анненков писал в воспоминаниях: «К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее **слушали**, она проникала в нас и запоминалась мелодически. Впрочем, Блок сам говорил: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах... Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм»[2].

Пути Маковского и Блока пересекались неоднократно. Блок был моложе Маковского на три года, какое-то время они одновременно учились в Петербургском университете, но знакомы не были. После университета Маковский работал в «Журнале для всех», издававшемся В.С. Миролюбовым. Однажды Миролюбов дал Маковскому пачку стихов разных авторов для подготовки их к публикации. В этой пачке были и стихи Блока, тогда еще никому почти не известного молодого

---

[1] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России // Новый журнал. — 1952. — № 30. — С. 138.

[2] Анненков Ю. Александр Блок//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 176.

поэта (за год до того он печатался только у Мережковского и Гиппиус в «Новом пути»). Вскоре стихи Блока появились в «Журнале для всех». Впоследствии он не раз вспоминал, что первый поэтический гонорар получил именно от редактора «Журнала для всех» В.С. Миролюбова. Маковский и Блок познакомились. «Май. Пыльные окна на Невский. Ворохи газет. Звон трамвая. Подковы, голоса и — так и остался в моей памяти юный Блок. В университетском сюртуке, весенний, утренний, городской, освещенный пыльным лучом майского солнца»[1].

Так сложилось, что Маковский предстал перед Блоком именно в должности редактора, и как редактор он имел право с согласия автора вносить изменения в стихи. Когда через пять лет после первой встречи Маковский прочитал стихи Блока, присланные в «Аполлон», он отправил поэту на Галерную, 41 свои предложения — заменить в стихах несколько слов. Блок не согласился, стихи вышли без правки. Но, уезжая из Петербурга в Ревель, он написал Маковскому подробное письмо, изложив в нем не столько свою точку зрения, сколько свое отношение к новорожденным стихам: «Всякая грамматическая оплошность в этих стихах **не случайна**, за ней скрывается то, чем я **внутренне** не могу пожертвовать, иначе говоря, мне так «поется», я не имею силы прибавить, например, местоимение к строке «вернув бывалую красу» (в «Успении») /сказать, например, «вернув ей прежнюю красу» — не могу — не то/. Далее: я не говорю, что это **навсегда**; очень может быть, что, отойдя от стихотворения на известное расстояние, я смогу без жертвы найти эквивалент некоторым строкам — более «грамотный», может быть, при этом воспользуюсь именно Вашими указаниями, потому и благодарю Вас, и знаю, что Вы относитесь и относились в данном случае к стихам с особой тщательностью и вниманием. Но **сейчас-то** не могу ничего сделать **от себя**, все дело в этом. Вот причина моего Вам ответа — почти чувство молодой матери, когда ей говорят, что у ребенка какие-то, хоть и мелкие, недостатки; почти физиологическая досада: «Ну хорошо, знаю, а все-таки, он и так хорош, «принципиально», мне другого не надо». Ну, тут уж пошла «розановщина», поэтому кончаю письмо... Крепко жму Вашу руку.

Душевно преданный Вам Александр Блок»[2].

Через полвека в зарубежных изданиях — газетах, сборнике «Блок и его время» — появились воспоминания о том, что якобы с этого момента в отношениях между Блоком и Маковским появилась трещина.

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 145.

[2] Блок А.А. — С.К. Маковскому. 20.12.1909. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 508.

На самом деле этого не было, о чем свидетельствует и миролюбивый тон письма Блока, и свидетельства Маковского. В главе о Блоке книги «На Парнасе Серебряного века» он признается, что больше любил в Блоке человека, чем поэта. Они не ходили друг к другу в гости, но часто встречались в «Аполлоне». Блок был одним из шести членов «президиума» «Общества ревнителей художественного слова», печатал в «Аполлоне» свои стихи и прозу. Зная любовь Блока к театру, Маковский заказал ему для «Аполлона» статью о В.Ф. Комиссаржевской, но Блок не согласился написать ее, «т.к. написал в сборник Ф.Ф. Комиссаржевского и была заметка в «Речи» (во избежание повторений вынужден отказаться)»[1], зато в том же 1910 году опубликовал в «Аполлоне» большую статью «О современном состоянии русского символизма».

Несмотря на поход против символизма, предпринятый Гумилевым и его окружением, Блок появлялся в редакции и печатался в «Аполлоне» до самой революции, хотя, по утверждению Маковского, «балованный успехом, он жестоко страдал, чувствуя, что от него ускользает «первенство» среди поэтов младшего поколения»[2].

Из поэтов старшего поколения не менее почитаемым, чем Блок, был на «башне» и впоследствии — в аполлоновском «Обществе ревнителей художественного слова» — москвич Константин Бальмонт. Из всех символистов он был наиболее последовательным разработчиком теории импрессионизма в поэзии, дружил с русскими художниками-импрессионистами, некоторые стихи Бальмонта навеяны их картинами, например, стихотворение «Старый дом», которое О. Мандельштам считал лучшим из его стихов[3], по воспоминаниям Е.А. Андреевой-Бальмонт, было внушено картиной В.Э. Борисова-Мусатова «Призраки».

Как и у художников-импрессионистов, поэтический мир Бальмонта сплетался из мимолетных впечатлений, тончайших наблюдений, хрупких чувств:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали...

Идеалы красоты, гармонии, творчества роднят поэзию К. Бальмонта с поэзией А. Белого, но если у первого эти идеалы ассоциируются

---

[1] Блок А.А. — С.К. Маковскому. 21.02.1910. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 508.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 157.

[3] Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М., 1987. — С. 206.

со стихиями Огня, Воды, Земли и Воздуха, то у Белого, с детства знакомого с Вл. Соловьевым и находившегося под влиянием его философии, — с «Премудростью Софией». «Этой музе он и служил, как мог, всю свою творческую жизнь, сквозь все свои взлеты, метания и провалы... Художественные формы неизменно оставались для него лишь эманацией человеческого творчества: идеал красоты — идеал человеческого существа; и художественное творчество, расширяясь, неминуемо ведет к преображению личности. Этой позиции Белый был верен всегда»[1].

Еще одной заметной фигурой в поэтическом салоне «Аполлона» был граф Василий Алексеевич Комаровский — поэт исключительного дарования, тоже царскосел, друг Гумилева, член Цеха поэтов, автор единственного сборника стихов «Первая пристань». Уже готовый второй сборник исчез после его ранней смерти в 33 года. Гумилев, придирчиво-строгий ценитель творчества поэтов-дебютантов, благосклонно отнесся к его первому сборнику, отметил достижения «деятельной творческой работы «несомненного поэта» и сразу же возвел автора «Первой пристани» в ранг Мастера.



В. А. Комаровский с женой. 1912

Где лики медные Тиберия и Суллы
Напоминают мне угрюмые разгулы,
С последним запахом последней резеды,
Осенний тяжкий дым вошел во все сады,
Повсюду замутил золоченные блики.
И черных лебедей испуганные крики
У серых берегов открыли тонкий лед
Над дрожью новою темнолиловых вод...

Приведя эти стихи в «Письмах о русской поэзии», опубликованных в «Аполлоне» в 1913 году, Гумилев отметил, что, читая их, «вспоминаешь, и радостно вспоминаешь, Анри де Ренье и И. Анненского, — и добавил: «Близость по духу еще не есть ученичество. Самая мысль, столь блестяще осуществленная — слить эстетическую наблюдательность француз-

---

[1] Нехотин В. Одна общая муза. 110 лет со дня рождения Андрея Белого// Наше наследие. — 1990. — № 5. — С. 80.

ского поэта с нервным лиризмом русского — указывает на творческую самостоятельность графа Комаровского»[1].

Современников удивляла беспощадная строгость графа к самому себе, восхищала образованность в области истории, философии. Он владел несколькими иностранными языками, «читал à livre ouvert латинских авторов, удачно переводил Бодлера. Он был необыкновенно чуток и добр, и это позволяло ему посмеиваться над окружающими, их не обижая»[2].

Комаровский был родственником графов Соллогубов, князей Гагариных и таких известных русских фамилий, как Веневитиновы, Виельгорские, Вырубовы, Муравьевы, Хлебниковы. Его отец граф Алексей Егорович Комаровский, шталмейстер Двора, воспитал сына горячим патриотом. Наступление первой мировой войны совершенно выбило графа Комаровского из колеи, и он, человек очень больной физически и душевно, рвался защищать Петербург «в случае немецкого десанта». Маковский видел его последним из друзей — в день обострения болезни они вместе были на царскосельской выставке «Трехсотлетие Дома Романовых», откуда Маковский отвез графа в больницу, в которой он умер через несколько дней.

С Гумилевым Маковский какое-то время учился в гимназии Гуревича, но поскольку один только начинал в ней учиться, а второй кончал, друг друга они не знали, а познакомились лишь в январе 1909 года на очередном петербургском «Салоне». Много лет спустя Маковский вспоминал: «Понравилось мне, что он не принадлежал, в сущности, ни к какому литературному толку. Его корежило от реалистов-бытовиков, наводнявших толстые журналы, но он считал необходимым бороться и с десятилетним «символическим пленением» русской поэзии, как он говорил. Об «акмеизме» еще не было речи, но, несмотря на увлечение Брюсовым, Анненским, Сологубом и прославленными французскими символистами (Бодлером, Ренье, Верленом, Рембо), Гумилева тянуло прочь от мистических туманов модернизма»[3].

Увлечение французскими символистами приводило Гумилева не к подражанию, а к действию. Под воздействием Бодлера он написал своих знаменитых «Капитанов», под воздействием Рембо устремился в Абиссинию. Гумилевская муза дальних странствий была созвучна душе

---

[1] Цит. по: Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 225.

[2] Там же. — С. 240.

[3] Маковский С.К. Николай Гумилев//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 47.

Маковского, который пристрастился к путешествиям чуть ли не с пеленок. И стихи Гумилева:

Я сегодня опять услышал,
Как тяжелый якорь ползет,
И я видел, как в море вышел
Пятипалубный пароход... —

вызывали в душе Маковского если не жажду тотчас же отправиться в путь, то, по крайней мере, воспоминания о прежних путешествиях, которыми он охотно делился с Гумилевым. Они рядом жили, в один год женились, Маковский навещал молодых Гумилевых в Париже на Бонопарте, 16, в июне все вместе вернулись в Петербург. В Царском Селе Гумилев часто заходил к Маковским и в октябре 1911 года посвятил Сергею Константиновичу знаменитое стихотворение, ставшее романсом сначала в исполнении А. Вертинского, а потом — Б. Гребенщикова.



Дом в Париже, где Гумилев и Ахматова провели медовый месяц

Я верил, я думал, и свет мне блеснул наконец,
Создав, навсегда уступил меня року Создатель;
Я продан! Я больше не Божий! Ушел продавец,
И с явной насмешкой глядит на меня покупатель.
Летящей горою за мною несется Вчера,
А Завтра меня впереди ожидает, как бездна.
Иду... Но когда-нибудь в бездну сорвется Гора.
Я знаю, я знаю, дорога моя бесполезна.
И если я волей своей покоряю людей,
И если слетает ко мне по ночам вдохновенье,
И если я ведаю тайны — поэт, чародей,
Властитель Вселенной — тем будет страшнее паденье...[1]

Исследователи творчества Гумилева, говоря о предвидении им своей трагической кончины, приводят разные стихи, но не эти, наверное, — из-за резкой смены настроения — с трагического на идиллическое: «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, оно колокольчик фарфоровый в желтом Китае...» Именно так влияла на Гуми-

---

[1] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. — М., 1989. — С. 180.

лева обстановка в доме Маковских, душевные разговоры о поэзии и о дальних странствиях отвлекали поэта от тяжелых мыслей и дурных предчувствий. Маковский вспоминал: «Гумилев стал ежедневно заходить и нравился мне все больше и больше. Нравилась мне его спокойная горделивость, нежелание откровенничать с первым встречным, чувство достоинства, которого, надо сказать, часто не достает русским. Нас сближало, несмотря на разницу лет, общее увлечение французами-новаторами и вера в русских модернистов...»[1]

«К проекту журнала Гумилев отнесся со свойственным ему пылом. Мы стали встречаться все чаще, с ним и с его друзьями — Михаилом Алексеевичем Кузминым, Алексеем Толстым, Ауслендером. Так образовался кружок, прозванный впоследствии секретарем журнала Е.А. Зноско-Боровским — «Молодая редакция». Гумилев горячо взялся за отбор материалов для первых выпусков «Аполлона», с полным бескорыстием и примерной сговорчивостью. Мне он сразу понравился той серьезностью, с какой относился к стихам, вообще — к литературе, хотя и казался подчас чересчур мелочливо-принципиальным судьей. Зато никогда не изменял он своей принципиальности из личных соображений или «по дружбе»; был ценителем наредкость честным и независимым»[2].

Даже во время путешествий в Африку — а он был там, по последним данным, не менее пяти раз — Гумилев не забывал об «Аполлоне» и о друзьях по «Обществу ревнителей художественного слова». Сохранилась открытка, посланная Гумилевым В. Иванову по пути в Джибути:

«Многоуважаемый и дорогой Вячеслав Иванович, опять попав в места, о которых мы столько говорили в прошлом году, я не смог удержаться от искушения напомнить Вам о своем существовании этой открыткой. Как Вам понравилась моя поэма? («Открытие Америки», опубликованная в «Аполлоне» в 1912 году. — *Т.Л.*). 4 песнь целиком написана в Средиземном море. Мой привет Башне.

Искренне преданный Вам Н. Гумилев»[3].

Возвращаясь из дальних странствий, Гумилев с головой окунался в работу в журнале и даже нередко брал рукописи и корректуру, уезжая к матери в Слепнево. Возвращался с отредактированными материалами, новыми идеями и стихами. Один из членов «Цеха поэзии» И. фон Гюнтер вспоминал: «Гумилев и Городецкий нашли для своего

---

[1] Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 78.

[2] Маковский С.К. Николай Гумилев//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 47.

[3] Цит. по: Бронгулеев В.В. Новое об африканских путешествиях Н.Гумилева//Наше наследие. — 1989. — № 2. — С. 27.

нового поэтического вдохновения и новое определение — «акмеизм». Название было придумано не очень искусно и давало повод к насмешкам, но оно удержалось. Другое название — «Цех поэтов» было более удачно. То ремесленное, цеховое, что они подчеркнуто выдвигали на первый план, доказывало их серьезное отношение к поэзии, и в этом смысле Гумилев был настоящим цеховым мастером. Иногда я поражался, убеждаясь, как велико было его уменье, как глубоки познания об исходных точках каждого стихотворения, как умел он согласовывать форму и содержание. Друг мой Гумилев, не имевший большого образования, в стихах умел находить малейшие ошибки — и безжалостно вычеркивал их»[1].

Воспоминания о Гумилеве — литературном редакторе по крупицам рассыпаны в разных изданиях. Вот свидетельство Георгия Адамовича, примкнувшего к «Цеху поэтов» незадолго до его закрытия: «За каждым прочитанным стихотворением следовало его обсуждение. Гумилев требовал при этом «придаточных предложений», как любил выражаться, т.е. не восклицаний, не голословных утверждений, что одно хорошо, а другое плохо, но мотивированных объяснений, почему хорошо и почему плохо. Сам он обычно говорил первым, говорил долго, разбор делал обстоятельный и большей частью безошибочно верный. У него был исключительный слух к стихам, исключительное чутье к их словесной ткани»[2].

Молодые поэты «Аполлона» часто встречались для чтения стихов не только в редакции, но и у кого-то дома: у Гумилева, у Адамовича, у Сергея Городецкого, «который со своим фольклором, рожденным мифологией, не мог найти ничего общего с символизмом и стоял в стороне, как неприкаянный; новым поэтам нравился его магнетический реализм»[3]; у литературоведа и критика «Аполлона» Валериана Чудовского, жена которого художница Залманова, женщина редкой красоты, была прирожденной хозяйкой салона.

В 1910 году в «Цехе поэтов» впервые появился пятнадцатилетний кадет Георгий Иванов, только что опубликовавший несколько стихов в журнале «Студия импрессионистов», издававшемся военным врачом Иваном Кульбиным, прозванным «доктором от футуризма». В том же году стихи Г. Иванова появились и в «Аполлоне».

Юрий Анненков не раз отмечал, что наиболее характерной и ценной чертой Маковского — искусствоведа и редактора — было

---

[1] Гюнтер И., фон. Под восточным ветром//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 139.

[2] Адамович Г.В. Мои встречи с Анной Ахматовой//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 258.

[3] Гюнтер И., фон. Указ. соч. — С. 139.



Анна Ахматова и Николай Гумилев с сыном Львом. 1915

постоянное стремление открывать молодые таланты и давать им возможность проявить себя. В мемуаристике более известен (и описан с разных точек зрения, порой противоречащих друг другу) пример с привлечением в «Аполлон» А. Ахматовой.

После возвращения из Парижа, где Ахматова и Гумилев провели медовый месяц, она, по свидетельству художницы, соседки по Слепневу Веры Неведомской, читала друзьям Гумилева, аполлоновцам, свои стихи. Вскоре Гумилев представил Ахматову и на «башне» Вяч. Иванова. «После их брака мне стоило много усилий уговорить Анну Ахматову поместить несколько стихотворений в «Аполлоне»[1], — писал Маковский, — хотя до того она уже публиковалась во «Всеобщем журнале», «Гаудеамусе» и «Сириусе».

В другой статье Маковского этот сюжет изложен более подробно: «Как-то Гумилев был в отъезде, зашла она к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев «не позволял». Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас предложил поместить их в «Аполлоне». Она колебалась: что скажет Николай Степанович, когда вернется? Он был решительно против ее писательства. Но я настаивал: «Хорошо, беру на себя всю ответственность. Разрешаю Вам говорить, что эти строфы я попросту выкрал из Вашего альбома и напечатал самовластно»[2].

В «Аполлоне» № 4 за 1911 год было напечатано четыре стихотворения Ахматовой: «Сероглазый король», «В лесу», «Над водой» и «Мне больше ног моих не надо». Стихи имели огромный успех...

В июне 1965 года Ахматова впервые вырвалась из-за «железного занавеса» на Запад, в Оксфорд, для участия в торжественной церемонии присуждения ей звания доктора honoris causa. Кто-то из русских эмигрантов пересказал ей статьи Маковского о Гумилеве, пересказал, очевидно, неудачно, неточно и со смещением акцентов. Это огорчило Ахматову. «Ее ранило, что ее жизнь, как и жизнь Гумилева, была описана неверно и дурно, и она чувствовала, что это **делает бессмыслицей их творчество**. Для нее было особенно странным обнаружить в Америке людей, многие из которых не были в России

---

[1] Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 77.

[2] Маковский С.К. Николай Гумилев (1886-1921)// Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 64.

полстолетия, толкующих о ее жизни и ее творчестве так, как если бы она уже была мертвою. Но не это было самым важным. Самым важным было то, что они не были точны»[1], — это высказывание приводится со слов американской студентки Арманды Хейт, изучавшей русский язык и сопровождавшей Ахматову в поездке (возможно, от нее и исходил неточный пересказ статей самого Маковского или цитировавших его в своих мемуарах Анненкова и Драйвера). Позднее А. Хейт подробно процитирует рассказ Ахматовой о том, «как это было»: «Вначале я действительно писала очень беспомощные стихи, что Н.С. и не думал от меня скрывать. Он действительно советовал мне заняться каким-нибудь другим видом искусства, например танцами («Ты такая гибкая!»). Осенью 1910 года Гумилев уехал в Аддис-Абебу. Я осталась одна в гумилевском доме... как всегда, много читала, часто ездила в Петербург, главным образом к Вале Срезневской, тогда еще Тюльпановой, побывала и у мамы в Киеве, и сходила с ума от «Кипарисового ларца». Стихи шли ровной волной, до этого ничего похожего не было. Я искала, находила, теряла. Чувствовала (довольно смутно), что начинает удаваться. А тут хвалить начали. А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века! На эти бешеные и бесстыдные похвалы я довольно кокетливо отвечала: «А вот мужу моему не нравится». Это запоминали, раздували, это попало в чьи-то мемуары, а через полвека из этого возникла гадкая, злая сплетня, преследующая «благородную цель» изобразить Гумилева не то низким завистником, не то человеком, ничего не понимающим в поэзии»[2].

«25 марта 1911 года Гумилев вернулся из своего путешествия в Африку. В нашей первой беседе он между прочим спросил меня: «А стихи ты писала?» Я, тайно ликуя, ответила «Да». Он попросил почитать, прослушал несколько стихотворений и сказал: «Ты поэт — надо делать книгу». Вскоре были стихи в «Аполлоне»[3].

Собственно, если сравнивать текст Маковского (без искажений и изменений пересказчиков) и рассказ Ахматовой, то почти никаких разночтений не обнаружится, кроме, разве что, некоторого расхождения в датах. Гумилев вернулся из Африки 25 марта. Четвертый номер «Аполлона» вышел через несколько дней. Ясно, что когда Гумилев сказал: «Ты поэт», — стихи уже печатались, и написаны они были как раз **без** Гумилева, в дни его путешествия по Африке, о чем свидетельствует запись беседы с Ахматовой П.Н. Лукницкого, сделанная за 40 лет до поездки в Оксфорд: «Я поехала к маме, вероятно, в августе, там

---

[1] Воспоминания об Анне Ахматовой. — М., 1991. — С. 671-672.

[2] Там же. — С. 225-226.

[3] Там же.

получила письмо: «Если хочешь меня застать, возвращайся скорее, п.ч. я уезжаю в Африку».

— Это в Киеве?

— Да. Вернулась, проводила Николая... И потом — я эту зиму провела довольно беспокойно: я часто ездила в Киев и обратно — несколько раз. Я это вижу (А.А. взяла тетрадь стихов и по датам стала их определять). 29 октября 10 года — в Киеве, 12 декабря — в Царском Селе, — это «Сероглазого короля», кажется, дата. 8 января опять в Киеве... Кажется, я с января, честно, больше не ездила в Киев»[1].

Как раз «Сероглазый король» и был одним из стихотворений, отобранных Маковским для «Аполлона».

О том, что все происходило именно так, как описал Маковский, свидетельствуют многие воспоминания членов «Цеха поэтов». Анненков, не желая ничего добавить к написанному Маковским, просто процитировал его в «Дневнике моих встреч». Близко к тексту Маковского пересказывает ситуацию и Иоганнес фон Гюнтер: «Маковский переехал в Царское Село. Гумилев тоже жил там в родительском доме. Значит, было неизбежно, чтобы молодая жена Гумилева подружилась с женой Маковского. Она показала ей свои стихи, — Марина показала их своему мужу. Он был восхищен и решил напечатать их в «Аполлоне». Анна Ахматова сначала протестовала, но Маковский сказал, что он ответственность берет на себя. Так произошло открытие нового поэта — Анны Ахматовой»[2].

Все происходило на глазах и Анненкова, и Гюнтера, если бы что-то было не так, они бы это отметили. К изложению ситуации Гюнтер добавляет: «Он (Гумилев. — *Т.Л.*) знал, как талантлива была Анна Андреевна — и делал все, чтобы оставить ее в пустыне неизвестности. Вознесенный на высоту, он плохо отзывался о ее стихах, издевался над ними, обижал и оскорблял поэтессу»[3].

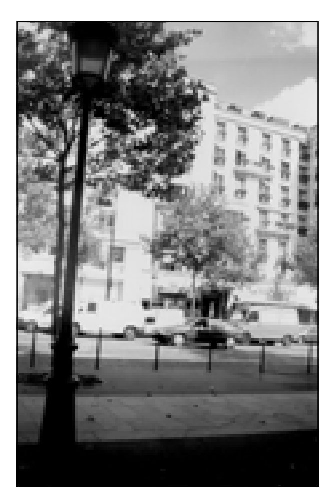
Несколько мягче излагает ситуацию и объясняет отношение Гумилева к стихам Ахматовой Георгий Адамович: «Гумилев, ее муж, на первых порах относился к стихам Анны Андреевны резко отрицательно, будто бы даже «умолял» ее не писать, — и вполне возможно, что тут к его оценке безотчетно примешивались соображения и доводы личные, житейские. Не литературная ревность, нет, а непреодолимая

---

[1] Ахматова А.А. Автобиографическое сообщение (записано П.Н. Лукницким 2.04.25)// Наше наследие. — 1989. — № 3. — С. 84.

[2] Гюнтер И., фон. Под восточным ветром//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 140-141.

[3] Там же. — С. 140.



Париж. Отель «Наполеон»

скептическая неприязнь, вызванная ощущением глубокого, коренного отличия ахматовского поэтического склада от его собственного»[1].

В общем-то понятно желание Ахматовой оградить образ героя-мученика Гумилева от налета мирской суеты (отсюда и гневный тон ее высказываний), но понятно и желание ее оппонентов, не испытавших таких страданий, какие испытала Ахматова, отстоять истину. В конце концов инцидент был исчерпан, Юрий Анненков, присутствовавший на оксфордской церемонии, должно быть, убедил Ахматову в искренности чувств эмигрантов по отношению к ней и Гумилеву. Он пишет: «Мы расстались очень дружески, и я вернулся в Париж 8 июня. Но 17 июня, неожиданно, Анна Ахматова тоже приехала в Париж, где пробыла 4 дня. По случайному совпадению она поселилась в отеле «Наполеон», на авеню Фриэдланд, около площади Этуаль, отеле, управляемом Иваном Сергеевичем Маковским, сыном Сергея Константиновича Маковского, поэта и основателя художественно-литературного журнала «Аполлон», где были напечатаны ранние стихотворения Ахматовой. Иван Маковский, узнав, что в его отеле остановилась Ахматова, послал в ее номер огромный букет цветов»[2].

С «Аполлоном» связано и становление О.Э. Мандельштама. Стихи он начал писать в гимназии, но не публиковал их и почти никому о них не говорил. М.М. Карпович, будущий редактор нью-йоркского «Нового журнала», познакомился с Мандельштамом в конце 1907 года в Париже, сразу подружился с ним, несколько месяцев подряд ежедневно встречался, но о поэтическом даре Мандельштама не подозревал. «Предвидеть, что он станет одним из крупнейших русских поэтов нашего времени, я, конечно, не мог»[3], — напишет Карпович через много лет в воспоминаниях.

«Открыть» юного поэта представилась возможность Маковскому. В конце 1909 года в помещение только что открывшегося «Аполлона»

---

[1] Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой//Там же. — С. 165-166.

[2] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Ч. 1. — М., 1991. — С. 135.

[3] Карпович М.М. Мое знакомство с Мандельштамом//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 265.

(на Мойке, у Певческого моста, в одном доме с рестораном «Донон») пожаловала дама, заявившая секретарю журнала Е.А. Зноско-Боровскому, что ни с кем кроме главного редактора говорить не будет. Вот как пишет об этом визите сам Маковский: «Через минуту появилась дама, немолодая, довольно полная, бледное взволнованное лицо. Ее сопровождал невзрачный юноша лет семнадцати — видимо конфузился и льнул к ней вплотную, как маленький, чуть не держался «за ручку». Голова у юноши крупная, откинутая назад, на очень тонкой шее; мелко-мелко вьющиеся пушистые рыжеватые волосы. В остром лице, во всей фигуре и в подпрыгивающей походке что-то птичье.

Вошедшая представила мне юношу:

— Мой сын. Из-за него и к вам. Надо же знать, наконец, как быть с ним. У нас торговое дело, кожей торгуем. А он все стихи да стихи! В его лета пора помогать родителям. Вырастили, воспитали, сколько на учение расходу! Ну что ж, если талант — пусть талант. Тогда и университет, и прочее. Но если одни выдумки и глупость — ни я, ни отец не позволим. Работай, как все, не марай зря бумаги... Так вот, господин редактор, мы люди простые, небогатые, — сделайте одолжение, скажите, скажите прямо, талант или нет!



Ф.О. Вербловская, мать Мандельштама

Она вынула из сумочки несколько исписанных листочков почтовой бумаги в линейку и вручила мне:

— Вот!

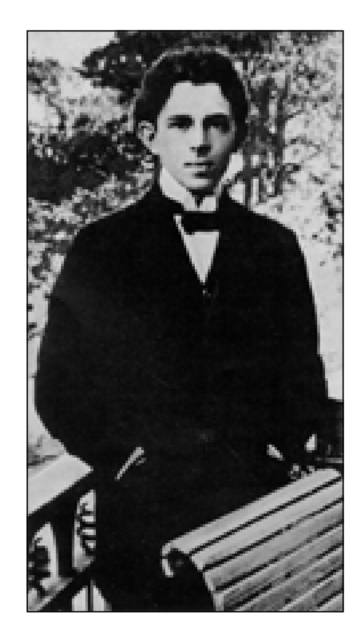
— Хорошо, оставьте... на несколько дней. Прочту.

Но энергичная мамаша ни о какой отсрочке и слышать не хотела, требовала: тут же прочесть и приговор вынести»[1].

Несколько раз «обжегшийся» на стихах новичков Маковский упорно сопротивлялся, протестовал, но не устоял.

«Меньше всего хотелось мне огорчить конфузливого юношу, — признавался он впоследствии... — Нехотя раскрыл я листки и начал разбирать бисерные строчки. Буквы путаными петельками дались с трудом; кажется, ни одного стихотворения толком и не прочел я тогда. Помню, эти юношеские стихи Осипа Эмильевича (которым он

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 377-378.



О.Э. Мандельштам

сам не придавал значения впоследствии) ничем не пленили меня, и уж я готов был отделаться от мамаши и от сынка неопределенно-поощрительной формулой редакторской вежливости, когда — взглянув опять на юношу — я прочел в его взоре такую напряженную, упорно-страдальческую мольбу, что сразу как-то сдался и перешел на его сторону: за поэзию, против торговли кожей.

Я сказал с убеждением, даже несколько торжественно:

— Да, сударыня, ваш сын — талант.

Юноша вспыхнул, просиял, вскочил с места — и начал бормотать что-то, потом вдруг засмеялся громким, задыхающимся смехом и опять сел. Мамаша удивленно примолкла; видимо, она не ожидала такого «приговора» с моей стороны. Но быстро нашлась:

— Отлично! Я согласна. Значит — печатайте»[1].

Маковскому ничего не оставалось, как пригласить юношу почаще заходить в редакцию, приносить новые стихи. И Мандельштам стал бывать в «Аполлоне» почти ежедневно.

«Доверчивый, беспомощный, как ребенок, лишенный всяких признаков «здравого смысла», фантазер и чудак, он не жил, а ежедневно «погибал». С ним постоянно случались невероятные происшествия, неправдоподобные приключения. Он рассказывал о них с искренним удивлением и юмором постороннего наблюдателя»[2], — писал К.Ю. Мочульский, у которого Мандельштам учился древнегреческому языку. Поступив в Петербургский университет, он занялся еще и старофранцузским, но эллинству был предан особенно. Неоэллинизмом увлекались едва ли не все аполлоновцы, начиная с Анненского, который был филологом-эллинистом по специальности, переводил Еврипида и Софокла. Впрочем, это было свойственно не только «Аполлону» и аполлоновцам. Рассказывая о новых петербургских и московских издатель-

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 378-379.

[2] Мочульский К.Ю. Мандельштам//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 268.

ствах, Федор Степун обращал внимание на то, что все они «исходили не из запросов рынка, а из велений духа и осуществлялись не пайщиками акционерных обществ, а творческим союзом разного толка интеллигентских направлений с широким размахом молодого меценатствующего купечества. Поэтому и гнездилась в них и распространялась вокруг них совсем особая атмосфера некоего зачинающегося культурного возрождения (филологи — Вячеслав Иванов и С.М. Соловьев — прямо связывали Россию с Грецией и говорили не только о возрождении русской культуры, но и о подлинном русском ренессансе)»[1].

С.К. Маковский полагал, что первоначальным толчком к всеобщему увлечению эллинством был январский «Салон» 1909 года, где впервые экспонировалась картина Л. Бакста «Terror Antiquus»: «С этой символической картины-декорации Бакста, занявшей целую стену на выставке, началось увлечение передового Петербурга архаической Элладой»[2].

Увлечение захватило и Мандельштама. Вскоре он стал печататься в «Аполлоне», его все любили, особенно Кузмин, Гумилев и Ахматова. Вспоминая собрания «Цеха поэтов», Г. Адамович отмечал, что «Анна Андреевна говорила мало и оживлялась, в сущности, только тогда, когда стихи читал Мандельштам. Не раз она признавалась, что с Мандельштамом, по ее мнению, никого сравнивать нельзя, а однажды даже сказала фразу — это было после собрания Цеха, у Сергея Городецкого — меня поразившую:

— Мандельштам, конечно, наш первый поэт.

Что значило это «наш»? Был ли для нее Мандельштам выше, дороже Блока? Не думаю. Царственное первенство Блока, пусть и расходясь с его поэтикой, мы все признавали без споров, без оговорок, и Ахматова исключением в этом смысле не была. Но под непосредственным воздействием каких-нибудь только что прослушанных мандельштамовских строф и строк, лившихся как густое расплавленное золото, она могла о Блоке и забыть»[3].

В редакции «Аполлона» читались и обсуждались стихи разных молодых поэтов. Среди выступавших была Е.И. Дмитриева (в замужестве Васильева). Незаметная, некрасивая девушка не произвела впечатления на редактора. А между тем она была поклонницей Волошина, и он

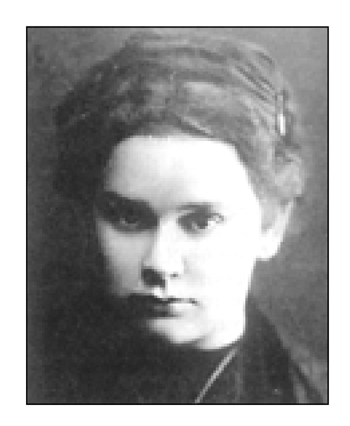
---

[1] Степун Ф.А. Памяти Андрея Белого//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 191.

[2] Маковский С.К. Николай Гумилев//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 45.

[3] Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 258.

убедил Дмитриеву начать игру. Через некоторое время Маковский получил по почте цикл стихов. Женщина-автор тоном светской болтовни ссылалась на свою чуждость литературным кругам, намекала на знатное иностранное происхождение. «Стихи были пропитаны католическим духом, пряным и экстатичным. Тематика их, обаятельное имя Черубин, глухие намеки пленили сноба Маковского. Стихи сданы в набор, он приглашает автора в редакцию. Она отказывается. Маковский шлет ей цветы, по телефону настаивает на встрече»[1].



Е.И. Дмитриева

Часть стихов писала сама Дмитриева, другую — Волошин. Ею двигало желание чувствовать себя обожаемой, талантливой, красивой. Волошиным — страсть к мистификации, желание осмеять литературный снобизм, рыцарская защита женщины-поэта. Он был упоен хитро вытканным узором игры и уверял: «Они никогда не расшифруют». Весь «Аполлон», начиная с редактора, был влюблен в Черубину. Гумилев и Волошин сражались из-за нее на дуэли. Когда обман раскрылся, редакция, чтобы выйти из глупого положения, в следующем же номере опубликовала другие стихи Дмитриевой, уже за ее подписью. Волошин уехал в Париж, но дружеские отношения с Дмитриевой прошли через всю его жизнь.

Влюбленный в загадочную Черубину Маковский через год женился и считал, что Черубина «отошла куда-то в туман сердечных мороков. И только через много лет понял, что это... увлечение призраком оставило... след, царапина никогда не заживала совсем»[2].

---

[1] Герцык Е. Волошин // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 231-232.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 352.

Русская старина

В начале XX века в художественном мире усилился интерес к древнерусскому искусству. В семье Маковских этот интерес присутствовал всегда — в доме на Адмиралтейской набережной вдоль стен стояли шкафы-витрины с народными праздничными костюмами, вышивками, предметами быта. Серьезно занимался изучением древностей дядя С.К. Маковского Н.В. Султанов — архитектор, реставратор, переводчик известной книги Е.В. де Дюка «Русское искусство», автор книг «Русские шатровые церкви и их соотношение с грузинско-армянским пирамидальным покрытием», «Кхмерское искусство», «Теория архитектурных форм», «Каменные формы», «Памятники зодчества средних веков и магометанского Востока», «Памятники зодчества у народов древнего и нового мира», «Последовательные видоизменения искусства Древнего Востока». Будучи архитектором памятника Александру II в Москве, Султанов при строительстве фундамента памятника натолкнулся на культурный слой, изобиловавший изразцами необычных для России цвета и формы, рассказал об этом императору и, по совету Александра III перерисовав найденные изразцы, издал уникальный атлас этого вида искусства. Естественно, рассказы об этих исследованиях не могли не заинтересовать С. Маковского — гимназиста — студента — искусствоведа.

Задача сохранения обретенного на протяжении веков культурного богатства и накопленной о нем информации и в то же время желание «вернуть себе «детскость» восприятия с его свежестью и непосредственностью и на этой почве достигнуть нового эстетического совершенства»[1] вдохновляли молодых представителей художественной интеллигенции в работе по сохранению, изучению, описанию русских древностей. Признание эстетической ценности русского искусства было важно и для профессиональных художников, которые все чаще использовали народные мотивы в собственном творчестве. Один из

[1] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 28.

них, В.В. Васнецов, в беседе с корреспондентом французской газеты сказал: «Je ne suis pas un peintre, Monsieur, je suis un artist». Комментируя эти слова, молодой критик С.К. Маковский объяснил, что «Васнецов, действительно, не живописец, а именно художник, «баян народной красоты»[1]. Современный исследователь живописи Элеонора Пастон объясняет актуальность появления на русской почве именно такого таланта тем, что переход к искусству нового времени был связан с утратой таких элементов средневековой культуры, как синтез искусств, наличие синкретического художественного образа, единство чисто эстетического и функционального, элитарного и народного. «Развитие искусства нового времени поставило перед художниками задачу вернуть на новом, высшем этапе, на новых основах художественные достижения прошлого. На путях решения этой проблемы и выкристаллизовалось мировоззрение Васнецова. Оно способствовало тому, что внесение красоты в жизнь, ликвидация разрыва между станковым и прикладным искусством стали для Васнецова миссией»[2].

Художественные течения, ориентированные на национальные традиции и возрождение средневекового искусства, возникают в начале века и в других европейских странах. Один из ведущих художественных критиков журнала «Золотое руно» П.П. Муратов не раз подчеркивал, что идея прошлого как вечно живой силы, пронизывающей все эпохи — своеобразный вариант утверждения преемственности культуры. Эта идея как нельзя лучше сочеталась с русской этико-религиозной и философско-эстетической интерпретацией искусства, идущей от Александра Иванова и развитой В. Соловьевым в его концепции красоты — любви — истины — добра — духовности — человечности. Проявление всех составляющих этой концепции ощущалось в русской старине.

Капитальному изучению искусства прошлых эпох, ознакомлению читателей с многочисленными частными собраниями, восстановлению забытого и неизвестного, спасению ветшающих и исчезающих памятников искусства был посвящен журнал «Старые годы», редакцию которого составили лучшие художественные имена того времени: А. Бенуа, П. Вейнер (редактор-издатель с 1908 года), В. Верещагин, Н. Врангель, С. Маковский (редактор первых номеров), С. Тройницкий, А. Трубников. Активно сотрудничали с журналом И. Билибин, И. Грабарь, С. Дягилев, Э. Липгарт, В. Лукомский, П. Муратов, Н. Рерих, А. Ростиславов, П. Семенов-Тяньшанский, С .Эрнст, С. Яремич.

---

[1] Маковский С.К. Страницы художественной критики. — Т. 2. — СПб., 1907. — С. 47.

[2] Пастон Э. Парадоксы Виктора Васнецова//Наше наследие. — 1991. — № 4. — С. 15.

Журнал начал выходить в 1907 году и с первого номера протестовал против поругания старины, призывал хранить и защищать ее. «Так, например, Рерих рассказывал о гибели Батуринского дворца и живописи в ярославской церкви Иоанна Предтечи, о варварских переделках петербургских цепных мостов писал Маковский. Ростиславов восставал против перестроек интерьеров Таврического дворца. Врангель бил тревогу о разрушениях мемориальной скульптуры Шубина, Мартоса, Гордеева в Александро-Невской лавре. Именно благодаря выступлениям такого рода были спасены от сноса только в Петербурге Пеньковский буян, Новая Голландия, кордегардии Инженерного замка, предотвращена перестройка университета»[1].

Интерес, проявленный С. Маковским к художественной культуре прошлого, еще раз продемонстрировал его универсализм. Через несколько лет после выхода в свет первого номера журнала он скажет: «Я горжусь тем, что мне пришлось принять участие в систематических работах по изучению усадебной России, предпринятых «Старыми годами», я уверен, что у журнала нет более современной, красивой и патриотической цели, как «издание» наших старинных усадеб»[2].

Подобную работу проводит и журнал «Золотое руно». В 1907 году (№ 7-9) он с радостью сообщает читателям, что благодаря энергии архитекторов, художников, комиссии по изучению старого Петербурга, журнала «Старые годы», забивших в набат, когда стало известно о «готовящемся вандализме», вопрос о застройке площади перед Инженерным замком был снят. В том же году «Золотое руно» (№ 11-12) вступилось за «опальную старину» виленской коллекции портретов и скульптуры, дар графа Муравьева-Виленского, многие годы хранившуюся чуть ли не под открытым небом, пока профессор Кирпичников не сложил ее экспонаты в темный, но сухой уголок. Высоко оцененные во время выставки в Румянцевском музее, отреставрированные «ссыльные ценности» вдруг понадобились Виленскому музею, и он пожелал вернуть их на прежнее место. Поклонники старины выступили на защиту коллекции. Общественное мнение было разбужено. Но поскольку бдительности ему хватало, а понимания и умения оценить произведения искусства — нет, то нередко возникали курьезные ситуации.

Во Пскове умер купец Ф.М. Плюшкин, в домашнем музее которого насчитывалось около миллиона разных предметов. Пресса принялась уговаривать правительство купить коллекцию. С целью ее объек-

---

[1] Басманов А., Лукьянова Л. «Старые годы»//Наше наследие. — 1988. — № 1. — С. 105.

[2] Маковский С.К. Две подмосковные князя С.М. Голицына. Кузьминки и Дубровицы. — М., 1916. — С. 3.

тивной оценки была создана комиссия, в которую вошли великий князь К.К. Романов, граф С.Ф. Ольденбург, барон Н.Н. Врангель, известный историк В.И. Срезневский, ювелир Н.А. Фаберже. Об итогах экспедиции Врангель написал Бенуа: «Сегодня только утром вернулся из Пскова, куда был командирован Музеем Александра III оценить картины и миниатюры знаменитого ныне Плюшкинского собрания. О нем прокричал Меньшиков, прокричали и другие газеты, и дело дошло до того, что Комитет Министров(!) решил купить сие сокровище, чтобы «не перекупили американцы». Поручили дело милому Дмитрию Ивановичу /Толстому/, но он, к счастью, усомнился и решил собрать целый комитет для экспертизы. В Псков ездила экспедиция из пятнадцати человек: зоолог, минералог, архитектор, бисеровед, чашковед, книгочий и пр., и пр. Зоолог увидел три чучела курицы, домашней утки и гуся; минералог — булыжники. Более комического собрания я не только не видел, но даже не могу себе представить. Среди тысячи двухсот двадцати девяти картин (1229!), осмотренных мною, десять (10) можно оценить по 10 рублей, остальное стоит от 3 до 5 копеек.

Только такой гений как Гоголь мог угадать, что через сто лет появится Плюшкин, а теперь надо ожидать Ноздрева, Петуха, Собакевича...»[1]

Явно шутливый оттенок письма Врангеля подчеркивает, среди какой кучи хлама приходилось выискивать «перлы».



В 1910 году основывается «Общество защиты памятников искусства и старины». Его секретарь С.К. Маковский вместе с Н.Н. Врангелем задумывает издание «Помещичья Россия». Идею подхватывает суворинский газетчик Владимир Пименович Крымов, автор четырех книг очерков, объездивший чуть ли не полмира. С конца 1913 года (первый номер вышел за 10 дней до Рождества) он начинает выпускать двухнедельный богато иллюстрированный журнал «Столица и усадьба», «совершенно нового в России типа, по образцу английских». Так утверждала реклама, пояснявшая, что журнал посвящен «светской жизни наших столиц, спорту, охоте, коллекционерству и особенно жизни русской усадьбы в ее прошлом и настоящем».

[1] Врангель Н.Н. — А.Н. Бенуа. ОР ГРМ. Фонд 137, ед. хр. 824.

В передовой статье первого номера говорилось: «Недавнее русской усадьбы с ее своеобразной жизнью уходит в прошлое. Меняется быстро и жизнь города, многое становится лучше, а иного жаль. Сколько погибло произведений искусства, вдохновения человеческой мысли, благородных традиций, красивой старины в тех старых усадьбах, в домах, даже в отдельных предметах, которые разрушены уже временем или самим человеком. Красивая жизнь доступна не всем, но она все-таки существует, она создает те особые ценности, которые станут когда-нибудь общим достоянием. Хотелось бы запечатлеть эти черточки русской жизни в прошлом, рисовать постепенно картину того, что есть сейчас, что осталось, как видоизменяется, подчеркнуть красивое в настоящем. Эту задачу ставит перед собой редакция».

Таким образом, у «Общества защиты искусства и старины» появилась еще одна трибуна для пропаганды своих идей. Идея защиты искусства включала в себя следующие задачи:

1) борьба против искажения старины в связи с переделками, перестройками;

2) поиск ценностей, хранящихся порой в самых неподходящих условиях;

3) описание старинных зданий, усадеб, приходящих в разрушение, чтобы при первой возможности суметь восстановить их в первозданном виде.

Порой приходилось защищать не только постройки, фрески, скульптуру, но и фольклор. Так, А.Н. Толстой по просьбе Маковского прорецензировал книгу М. Багрина «Скоморошьи и бабьи песни» (Спб., 1910). Рецензия, озаглавленная «Письма о русской поэзии», была напечатана в «Аполлоне». В ней, в частности, говорилось: «Тем более возмущаешься, когда теперь, во время всеобщего призыва к охранению старины, читаешь книжку Багрина... Нужно особенно умудриться, чтобы так, разрушая ритм, размер и смысл, исковеркать песню»[1].

Все большее внимание искусствоведов привлекает народное творчество. Увеличивается количество собирателей изделий народных промыслов. Маковский начинает изучать народный театр и в 1915 году создает в особняке Ф. Гауша камерный кукольный театрик. А Бенуа собирает детские народные игрушки и подолгу ищет какой-либо заинтересовавший его экземпляр, например давнюю мечту — домик с гусельками — он совершенно случайно обнаружил в табачной лавке.

— Игрушке полагается быть чуть-чуть сломанной, — рассуждал он, демонстрируя коллекцию друзьям, — это ей к лицу. С этого момента и до скорого за ним следующего она — ваша.

---

[1] Переписка А.Н. Толстого. — Т. 1. — М., 1989. — С. 160.

«Надо думать, что Россия значительно выросла и наконец ей будут нужны художественные изделия»[1], — писал Рерих Маковскому из Талашкина, где работал над отделкой церкви. А Маковский, несмотря на большой объем работы в «Аполлоне», путешествует по подмосковным селам Абрамцеву, Кускову, Останкину, Кузьминкам, срисовывает внешний вид усадеб, детали фасадов, ворот, беседок, составляет планы приусадебных парков. «Наши старые поместья — целая область художественности, которую мы почти не знаем, — пишет он. — А между тем с каждым годом все дальше, в прошлое отодвигается красивая жизнь русского усадебного барства и становится все менее доступной для историка искусства. Пройдет еще десятилетие — много ли останется на Руси «дворянских гнезд», этих мечтательных уголков с семейными преданиями, стильными постройками, картинными галереями, библиотеками и затейливыми парками, — где создавалась веками культурная традиция, которую время превращает на наших глазах в какое-то романтическое воспоминание об умершем быте»[2].

Подробные описания памятников он то и дело перебивает «лирическими отступлениями», передающими сострадание к заброшенной старине, боль утраты доживающих свой последний срок сооружений: «Со всех сторон ворвалась в зачарованное царство бесцеремонная и пошлая «современность», и, правда, с чувством какой-то неизгладимой потери смотришь на эту белую колоннаду дома, отраженную в полувысохшем пруду, на вековые липы, поломанные ветром, на заросшие травою цветники и беседки с прогнившими скамьями»[3].

Свои наблюдения Маковский изложил в отдельной брошюре, где, говоря о гибели «дворянских гнезд», пояснил: «Вопрос не в том... что умирает... наш старо-дворянский помещичий быт... Вопрос в том, что этот быт, эта помещичья культура завещали нам образцовые памятники искусства, которые мы должны были всячески охранять от посяганий времени и людей, как историческую и художественную ценность, как национальное достояние наше на все времена. Вопрос в том, что не только нет этой охраны, а повсеместно и непрерывно разрушаются, превращаются в казармы и фабрики, калечатся невежественной реставрацией или погибают от пожаров великолепные усадебные постройки Александровской, Екатерининской и Елисаветинской эпохи, и мы узнаем об этом случайно из газет и в большинстве случаев не можем даже вспомнить то, что погибло, потому что от исчезнувших

---

[1] Рерих Н.К. — С.К. Маковскому. 3.08.1910. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 3650.

[2] Маковский С.К. Две подмосковные князя С.М. Голицына. Кузьминки и Дубровицы. — М., 1916. — С. 1.

[3] Там же. — С. 4.

памятников архитектуры, от старинных церквей, от богатых коллекций и красивейших парков, от всего очарования «вишневых садов», уничтожаемых крестьянами или продаваемых «кулакам» обедневшими помещиками, не остается ни описаний, ни рисунков, ни фотографий»[1].



С целью сохранить утраченное хотя бы на бумаге «Старые годы» предприняли специальную экспедицию, разослав своих сторонников в разные уголки империи. Результаты экспедиции вскоре появились на страницах журнала. Вскоре к акции присоединился журнал «Столица и усадьба». В его июльско-сентябрьском номере за 1910 год художник А. Средин описал калужское имение Полотняный Завод, около двухсот лет находящееся во владении одного рода — Гончаровых. «Дом — огромный, трехэтажный, с бесконечными рядами окон и двумя тяжелыми выступами — не ласкает глаз прелестью линий, но от него все же веет напоминанием о лучших днях, безвозвратно миновавших; в настоящем же поражает смесь бытового барства и запущенности. Но все же хорошо смотреть с открытой веранды над подъездом на монументальные ворота и церковь, когда живописно рисуются они на фоне нежного вечера, а прощальные лучи озаряют их багряным золотом, словно одевая на миг былою славой. Хорошо слушать тогда тихие вечерние звоны, которые будят неясную мечту и манят куда-то»[2].

Благодаря энтузиазму активистов «Общества защиты памятников искусства и старины» за короткое время были сделаны описания десятков «дворянских гнезд». Их география охватывает почти всю европейскую Россию. Записи дополнялись найденными в усадьбах старинными гравюрами, акварельными и карандашными зарисовками, фотографиями довольно высокого качества, в результате чего «сложилась своего рода энциклопедия русской усадебной архитектуры, быта и интерьера»[3].

---

[1] Маковский С.К. Две подмосковные князя С.М.Голицына. Кузьминки и Дубровицы. — М., 1916. — С. 4.

[2] Средин А. Полотняный завод. Цит. по: Наше наследие. — 1988. — № 1. — С. 106.

[3] Долинский М. «Столица и усадьба»//Наше наследие. — 1989. — № 4. — С. 111.

Интересно, что желание принять участие в акции изъявляла и местная интеллигенция. В Вологде она объединилась в «Северный кружок любителей изящных искусств». В 1913 году члены кружка пригласили к себе для чтения лекций по истории культуры аполлоновца Г.К. Лукомского. Он откликнулся на приглашение, был поражен активностью кружковцев: за несколько месяцев ими были сделаны сотни фотоснимков памятников городской и окрестной старины, собраны исторические и библиографические сведения, с особой тщательностью просмотрены Губернские, Епархиальные и Клировые ведомости за много лет.

Объединив этот материал с собственными наблюдениями и рассуждениями, Лукомский через несколько месяцев после чтения лекций издает монографию «Вологда в ее старине»[1], факсимильно воспроизведенную в наше время.

Книга включает раздел «Строительство окрестностей Вологды (усадьбы, мельницы, избы)». Исходя из дат строительства и особенностей архитектурного стиля, Лукомский предполагает, что наиболее старинные из усадеб, отличающиеся «от последующих большой нежностью, даже хрупкостью исполнения»[2], выполнены замечательным русским зодчим Матвеем Казаковым и его учениками.

Каждое из описанных Лукомским поместий было достойно стать музеем усадебного быта, и автор подробнейшим образом описывает ценности, которые, по его мнению, необходимо сохранить в дальнейшем: «В комнатах старинная мебель Екатерининской и Александровской эпохи. Английские гравюры, много цветного хрусталя, фарфора, статуэток, канделябры, светильники (для масла?), люстры.

Уцелела чудная библиотека (более 3000 экземпляров)...

Большая часть картин перевезена в Париж. Остались: портрет одного из предков Межаковых кисти художника Доу и несколько портретов работы художника Тюрина»[3].

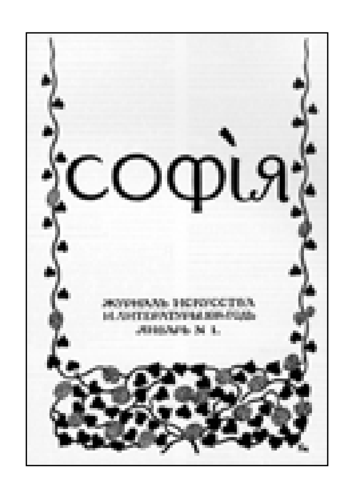
Благодаря стараниям энтузиастов, ряды желающих изучать и охранять русскую старину ширились. Росло и количество журналов, оказывающих предпочтение этой проблематике. В январе 1914 года вышел первый номер журнала «София». Его издателем был К.Ф. Некрасов, племянник поэта, человек прогрессивный, смелый, выпустивший много книг по истории культуры, искусства, художественной жизни. Редактором журнала стал П.П. Муратов, знаток итальянского Возрождения и древнерусского искусства, один из лучших художественных

---

[1] Лукомский Г.К. Вологда в ее старине. — СПб., 1914.

[2] Там же. — С. 304.

[3] Там же. — С. 313-314.



критиков начала века, «золотое перо» «Золотого руна». Среди других русских историко-художественных журналов «София» сразу выделилась стремлением к серьезному теоретическому осмыслению событий литературной и художественной жизни. «Но особую важность, — заявляли издатели и редакторы журнала, — «София» видит в пробуждении нового интереса к прекрасному древнерусскому искусству... Полагая, однако, что древнерусское искусство может быть верно понято и должно оценено лишь на фоне западного творчества, редакция будет помещать и статьи об искусстве Запада, обращая большое внимание на более родственное русскому искусству искусство античной и византийской традиций. Не менее существенным «София» считает и освещение искусства и литературы Востока, столь исторически близкого нам и в то же время столь мало известного в России»[1].

Таким образом, журнал выступал против тенденций изоляционизма, свойственных «славянофилам», утверждавшим, что Россия идет в искусстве своим путем, ни с чьим не совпадающим и не пересекающимся.

Другая важная цель, преследуемая «Софией», — стремление доказать, что современное искусство России ни в коем случае нельзя считать молодым, становящимся, пускающим корни, создающим традиции, равняющимся на мудрый старый Запад. В редакционной статье, написанной (предположительно) П.П. Муратовым, говорилось: «Распространенное мнение о молодости России плохо согласуется с тем несомненным отныне обстоятельством, что расцвет такого великого и прекрасного искусства, каким была русская живопись, был пережит в XIV и XV веках. На первых порах поражает изолированный блеск этого явления на общем, еще темном в наших представлениях культурном фоне той отдаленной эпохи. Похоже, однако, что эта изолированность только кажущаяся и что представление о ней будет рассеяно новыми усилиями исторического и художественного энтузиазма. О той же художественной мудрости, о том же совершенстве, о которых говорят иконы XIV — XV веков, свидетельствует и русское шитье. Мы знаем о напряженном и разнообразном архитектурном творчестве этого времени, и таким памятником зодчества, как собор новгородского Юрьев-

[1] Цит. по: Наше наследие. — 1988. — № 4. — С. 110.

ского монастыря, построенным в XII столетии, могла бы гордиться любая страна с признанной культурной историей. Исследование повестей указывает на существование в древнейшие времена бережной любви к искусству словесному и власти вызывать словом образы высокой поэзии. Религиозная история той эпохи сияет памятью величайших русских подвижников, новой Фавиды северно-русских лесов и озер. Все это явления высокой духовной и, следовательно, единственно ценной культуры. Страна, у которой было такое прошлое, не может считать себя молодой, какие бы пропасти ни отделяли ее от этого прошлого. Россия никогда не была Америкой, открытой в петербургский период нашей истории. И предшествовавшая этому периоду Русь московских царей вовсе не была единственной, существовавшей до Петра Русью. Московская икона конца XII века бесконечно далека от «Троицы» Рублева. Благодаря искусству нам является теперь образ первой России, более рыцарственный, светлый и легкий, более овеянный ветром западного моря и более сохранивший таинственную преемственность античного и первохристианского юга»[1].

Подводя итог сказанному, автор отмечает, что «в заботах о будущем мы не раз обольщались мыслью начать все сначала, как начинают страны молодые, страны без прошлого. Но в России нельзя не ощущать прошлого, не будучи ей чужим... Сознание важности и древности теней, все еще витающих над опустошенной Русью, — вот первое, чему учат нас новые художественные открытия»[2].

Сферой русского искусства, неоспоримо доказывающей его высокий уровень со времен древности, была иконопись. В начале века, на фоне всеобщего увлечения русской стариной, интерес к иконописи возрастает. В Петербургском Деловом дворе привлекает всеобщее внимание выставка древнерусского искусства. В Москве, экспонируя свои новые коллекции, А.В. Морозов наряду с гравированными портретами и фарфором выставляет семейные реликвии — древние иконы. В конце 1913 года открывается подписка на роскошный двухмесячник «Русская икона», первый номер которого вышел 10 февраля и был посвящен одному из лучших частных собраний, только что приобретенному Русским музеем имени Александра III — собранию икон Н.П. Лихачева. В оглавлении журнала все те же имена исследователей и защитников русской старины, что и в ранее выходивших художественных журналах — И. Билибин, П. Муратов, П. Нерадовский, Н. Пунин, Н. Рерих, А. Соболевский, Н. Сычев. Редактор-издатель журнала — С.К. Маковский. Статьи в журнале предусматривали как оцен-

---

[1] Муратов П.П. Возраст России//Наше наследие. — 1988. — № 4. — С. 110.

[2] Там же.

ку явления в целом (эстетика древней иконы), так и исследования отдельных его сторон (костюм, пейзаж в древней иконе, фантастика иконы, византийские краски и их толкование Новгородом и т.д.). Анализировались и отдельные объекты древнерусского искусства.

«Уже не подлежит сомнению, что икона есть живописное произведение, художественное целое», — доказывал Пунин. Накопление материала, его группировку и классификацию определял в качестве ближайших задач изучения русской иконописи Муратов. «Молодые поймут, что истинное, смелое искусство древних художников больше не может лежать под спудом в темных углах», — надеялся Рерих.

Молодые люди, причастные к искусству, действительно стали близко к сердцу принимать проблемы, касающиеся народного творчества, древнего искусства — живописи, ваяния, зодчества. Училище княгини Тенишевой стало одним из наиболее привлекательных учебных заведений, куда стали поступать молодые люди даже из высшего света. Молодые художники устремились из Петербурга и Москвы на поиски древностей в родные места. Вот свидетельство одного из них — художника кружка «Голубая роза» М.С. Сарьяна: «Обеспокоенный плачевным состоянием большинства древних памятников архитектуры, я начал вести пропаганду их реставрации среди армянского населения России. Нашлись люди, которые обещали оказать материальную помощь. Зимой 1913—1914 годов в Москве при непосредственном участии А. Мясникяна была составлена программа работ в этом направлении. Они должны были начаться осенью 1914 года»[1].



А. Маковский. Ферапонтов монастырь. 1911. Из серии работ «По старым русским городам»



Н. Рерих. Воскресенский монастырь в Угличе

В Петербурге Н.К. Рерих ведет аналогичную пропаганду среди архитекторов и художников. В результате решено открыть всероссийскую подписку на исследование древних русских горо-

[1] Сарьян М.С. Из моей жизни. — М., 1990. — С. 164.

дов — Новгорода и Киева. Признано, что в деле общекультурных устоев страны уже пора обращаться не только к правительственным учреждениям, но прежде всего к народу. «Уже надлежит народу знать свою историю, знать свои сокровища, беречь свои богатства»[1].

Естественно, убедить людей вкладывать собственные рубли в возрождение российской культуры было нелегко. Постоянно раздавались доводы против, пригодные для любого года и дня: «Кому какое дело до исследований прошлой жизни? Кому надо знать прошлое культуры? У нас города без фонарей, без водопровода, без путей сообщения, а вы о раскопках...»

Наверное, молодым энтузиастам удалось бы многое сделать по изучению, сохранению и восстановлению памятников культуры, тем более, что и государственная власть способствовала этому и даже проявляла живой интерес к работам искусствоведов, но... грянула первая мировая война. Поисковые и реставрационные работы были свернуты. «Русская икона» завершила свое существование после третьего номера, «София» — после шестого. В оставшихся журналах патриотическая тема зазвучала по-другому. Многие поэты, журналисты, искусствоведы записались добровольцами в армию. Так, Н.Н. Врангель в первые дни войны поступил в Красный Крест. Работал на Западном фронте, сновал между Варшавой и Петербургом... 15 июня 1915 года он скоропостижно скончался от злокачественной желтухи; говорили, что он заразился удушливыми газами в санитарном поезде.

Революция и послереволюционная разруха, вандализм власти народных комиссаров довершили то, что не успело сделать мирное время. Многим памятникам культуры даже «помогли» уйти в небытие.

---

[1] Рерих Н.К. Зажигайте сердца. — М., 1978. — С. 57.

Конец «Аполлона»

После начала первой мировой войны, когда многие журналы закрылись, «Аполлон» продолжал выходить и осуществлять программу, намеченную еще «Миром искусства» — «вторжение во все области культуры, включая не только изобразительное искусство, театр, оформление книг, но и создание предметов быта — мебели, изделий прикладного искусства, проектов оформления интерьеров»[1].

Само понимание декоративной живописи в это время не исключает, а как бы даже предполагает сложность содержания. Постепенно исчезает «тип художника — усладителя меценатов и является новый тип — вдохновенного артиста»[2]. В этом отношении характерна судьба Константина Коровина, отвергнутого товариществом передвижников и нашедшего единомышленников в Абрамцевском художественном кружке, откуда он уже сложившимся мастером пришел в императорскую оперу, а после революции стал декоратором парижской Гранд-Опера.

Говоря о творчестве другого появившегося в то время художника — Лансере, А. Ростиславов тоже отмечал присущую ему «декоративность» и делал вывод, что «строгая, серьезная графическая декоративность, может быть, дала корни для **музыкальной** красоты современной живописи и особенно ее прихотливого узора»[3].

...Музыка и поэзия. Музыка и живопись. Взаимный интерес творцов к каждому из этих искусств — характерная примета начала века. Вячеслав Иванов дружил со Скрябиным. В «Кормчих звездах» он писал:

О, Музыка! в тоске земной разлуки,
Живей сестер влечешь ты к дивным снам!
И тайный Рок связал немые звуки...

[1] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 91.

[2] Там же. — С. 42.

[3] Ростиславов А. Евгений Лансере//Золотое руно. — 1908. — № 11-12. — С. 9.

В.Э. Борисов-Мусатов, работая над фресками «Времена года», делился в письме А.Н. Бенуа такими мыслями: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. Эта мелодия есть в меланхолиях северных пейзажей у Грига, в песнях средневековых трубадуров и в романтизме нашей родной русской тургеневщины»[1].

«Аполлон» много пишет о музыке. Самый первый его номер публикует статью Евгения Браудо «Музыка после Вагнера», где подробно анализируется творчество Рихарда Штрауса, Гуго Вольфа, Антона Брукнера, Макса Регера. «Рихард Штраус и Вагнер царят в мире», — сообщает журнал через год, но с удовольствием отмечает, что на пышном празднестве в Париже, посвященном 70-летию Огюста Родена и Клода Моне, исполнялись «Тамара», «Цыгане» и Вторая симфония Балакирева, «Шехерезада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, пляски из «Князя Игоря» и Первая симфония Бородина, «Фейерверк» Стравинского.

Смело пишет в журнале о музыке будущего его активный автор, композитор, друг Дебюсси Владимир Иванович Ребиков. Музыкальный критик-модернист, заведующий музыкальным отделом «Аполлона» Вячеслав Гаврилович Каратыгин, любивший говорить, что далеко не талантливо в музыке все, что ново, но то, что талантливо, ново всегда, разрабатывает для журнала обширную программу лекций-концертов по истории французской музыки от композиторов XVIII в. — Гретри, Керубини, Люлли — и кончая современниками — Дебюсси, Дюкасом, Равелем. Разумеется, более всего в салоне «Аполлона» были рады российским молодым дарованиям. Рядом с кабинетом Маковского в маленьком выставочном зале стоял его полуконцертный «Бехштейн», на котором многие молодые дарования — среди них был, например, Сергей Прокофьев — играли перед публикой.

Не все шло гладко. В частности, постоянно возникали между людьми, близкими к редакции, споры о сущности поэзии. В конце концов появилось даже слово «раскол». Маковский объяснял впоследствии, что «раскол начался уже с первого года «Аполлона», хоть не пошел дальше чисто литературного спора и не нарушил товарищеской солидарности аполлоновцев. Уже в 1910 году на страницах журнала, в противовес туманностям символизма, Кузмин напечатал призыв к ясности... Затем Гумилевым был провозглашен «акмеизм» (заострение точного, предметного слова). Блок со свойственной ему страстностью, вслед за Вячеславом Ивановым, счел нужным выступить со статьей в том же «Аполлоне». Эта статья оказалась как бы исповедью Блока в защиту мистики символизма.

[1] Борисов-Мусатов В.Э. — А.Н. Бенуа. — ОР ГРМ. Фонд 27, ед. хр. 40.

Тем не менее общая работа продолжалась, никто из Цеха не думал «отрицать» Блока»[1]. Так что «Аполлон» не стал ни местом ссоры, ни причиной ссоры, а наоборот, явился стабилизирующим фактором, наподобие буфера гасящим остроту столкновений. Но когда они все же случались, редакция неизменно становилась на сторону молодых.

«Аполлинизм, близкий художникам «Мира искусства», примкнувшим к журналу, остался незыблемой его идеей, — вспоминал Маковский, — и ее целиком восприняла «молодая редакция» с Гумилевым, Кузминым и Осипом Мандельштамом. Таким образом, молодежь сразу оказалась как бы в оппозиции к одному из «столпов» журнала — Вячеславу Иванову. В его длинном стихотворении, посвященном Кузмину (сборник «Нежная тайна»), вспоминается такая строфа:

Союзник мой на Геликоне,
Чужой меж светских передряг,
Мой брат в дельфийском Аполлоне,
А в том — на Мойке — чуть не враг!»[2]

Всякий раз, когда Вячеслав Иванов обижался на молодых поэтов, ревнуя их к Гумилеву, доставалось и «Аполлону». Маковский понимал, что нападки на «Аполлон» с его стороны — просто досада на то, что «как-то слишком без него обходятся». Так писал он в одном из своих обширных посланий ответственному секретарю «Аполлона» Е.А. Зноско-Боровскому, беспокоившемуся, как бы обидевшийся Иванов не ушел из редакции, что, по мнению Евгения Александровича, могло бы «убить» журнал. Маковский не соглашался с такой оценкой роли В.И. Иванова, хотя в душе тоже не хотел с ним расставаться и прощал старшему товарищу нападки на журнал. В том же письме он разъясняет Зноско-Боровскому, что «символизм, нео-реализм, кларизм и т.д., все эти французско-нижегородские жупелы право же приелись и публике, и нам, писателям... Вкус, выбор, общий тон — вот что создает «физиономию», о которой так беспокоится Вяч. Иванов. И эта физиономия у журнала есть, и — что знаете — м.б. именно за нее нас и не любят разные хулиганы вроде Аничкова... Но против более пространных выступлений нашего обиженного мэтра я, в конце концов, ничего не имею»[3].

---

[1] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 117.

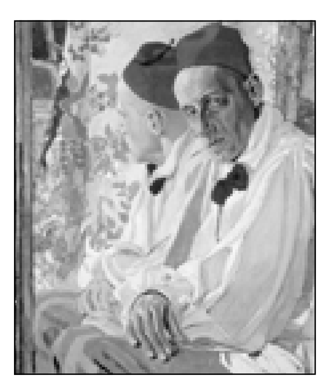
[2] Там же. — С. 121-122.

[3] Маковский С.К. — Е.А. Зноско-Боровскому. 7.02.1910. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 2645.

Ровные отношения со всеми сотрудниками редакции и ее широким активом, умение обходить острые углы и идти на уступки помогали Маковскому сохранить коллектив.

В идее создания синтеза искусств главное место отводилось театру. В начале века «театр в первую очередь и оказывался той сферой, в которой было возможно произрастание такого оранжерейного растения, как сознательная, продуманная во всех деталях художественная стилизация, находившая свое выражение в эскизах декораций, костюмов и создании различной бутафории, сохранившая впечатление от стиля прототипа и несущая на себе духовный отпечаток человека нового времени»[1].

Мировую славу Баксту принесли именно театральные работы, в которых он достиг особой декоративности и утонченности стиля. Много и плодотворно работал для театра Рерих. Как уже отмечалось, императорская опера сделала известным Константина Коровина, которого А. Ростиславов не без оснований называл «отцом современного театрального художества» и отмечал при этом, что «большая художественная разносторонность — одно из очень ценных качеств для декоративной деятельности как Коровина, так и Головина»[2].



А. Головин. Портрет В.Э. Мейерхольда. 1917

Мастерская Головина под крышей Мариинского театра была своеобразным художественным центром Петербурга: «Здесь собирались друзья художника — поэты, артисты, музыканты, те, кому он доверял присутствовать в его «святая святых», наблюдать его за работой»[3]. Здесь выясняли отношения накануне дуэли из-за Черубины де Габриак Гумилев и Волошин, здесь развивал свои мысли о воспитании актеров для театра будущего князь С.М. Волконский, нередко именно здесь вынашивал и отшлифовывал в спорах идеи новых постановок Вс. Мейерхольд. В переписке Головина с Маковским есть факты, свидетельствующие об их совместных проектах: «Собираемся к Вам приехать с Мейерхольдом, — пишет Головин. — Он сейчас пять

[1] Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 107.

[2] Ростиславов А. Художники в театре//Золотое руно. — 1909. — № 7-9. — С. IV.

[3] Пожарская М.Н. Александр Головин. — М., 1990. — С. 48.

дней проведет в Москве по поводу постановки «Живого трупа», и как только вернется, если Вы разрешите, приедем к Вам. Мы хотим поговорить с Вами о будущей постановке на французской выставке, у нас уже имеется несколько очень интересных пьес французских, о которых мы и хотим поговорить с Вами. Находки очень интересные, очень»[1].

Мейерхольд был автором «Аполлона» с первого номера. В нем он выступил со статьей о театре, своеобразно преломившей идею создания синтеза искусств. Сама специфика нового театра предполагала сделать зрителя деятелем-соучастником действа, что, в свою очередь, рождало новые проблемы: «Когда народ, занятый устроительством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема **Революция и театр**. Когда же страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед ним и другая проблема — **Театр как празднество**. Тогда Дом искусств перестает быть средством и становится целью»[2].

Но ожидать празднества было трудно. Еще в «Мире искусства» (Т. 7. — С. 302) Маковский замечал по поводу открытия в Турине Первой всемирной выставки декоративного искусства: «Только одна Россия, благодаря косности, равнодушию и невежеству ее художественных руководителей по-прежнему остается в стороне от этого всеобщего праздника искусства». И в политическом плане чаша весов все больше склонялась в сторону революции. Н.А. Бердяев предупреждал, что «интересы распределения и уравнения в сознании и чувствах русской интеллигенции всегда доминировали над интересами производства и творчества... Любовь к уравнительной справедливости, к общественному добру, к народному благу парализовала любовь к истине, почти что уничтожила интерес к истине»[3]. Справедливость этого высказывания невозможно оспорить и сегодня, а в начале века, когда суждения народных демократов конца XIX века были популярны среди интеллигенции, равно как и творения руководствовавшихся этими суждениями писателей и художников, идея «служения народу» была особенно сильна. Не все стремились собственноручно воплотить ее в жизнь, но разделяли многие. «Символ веры русского интеллигента есть **благо народа**, удовлетворение нужд большинства, — писал С.Л. Франк. — Служение этой цели есть для него высшая и

---

[1] Головин А.Я. — С.К. Маковскому. 10.08.1911. — ОР ГПБ. Фонд 124, ед. хр. 1235.

[2] Мейерхольд В. О театре//Аполлон. — 1909. — № 1. — С. 70.

[3] Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда//Вехи. — М., 1909. — С. 3-8.

вообще единственная обязанность человека, а что сверх того — то от лукавого. Нельзя служить одновременно двум богам, и если Бог, как это уже открыто поведал Максим Горький, «суть народушко», то все остальные боги — лжебоги, идолы или дьяволы. Деятельность, руководимая любовью к науке или искусству, жизнь, озаряемая религиозным светом в собственном смысле, т.е. общение с Богом, — все это отвлекает от служения народу, ослабляет или уничтожает моралистический энтузиазм и означает, с точки зрения интеллигентской веры, опасную погоню за призраками»[1]. Поэтому естественно, что хотя слово «революция» вызывало энтузиазм не у всех членов общества, многие считали для себя неприличным протестовать против яркого выражения революционных чувств. К тому же мало кто верил в возможность чего-то похожего на Парижскую коммуну в России. Маковский вспоминал, что когда в 1916 году директор Французского института в Петербурге Патулье давал бал для столичной элиты (а Маковский как кавалер ордена Почетного легиона, полученного за развитие французско-русского культурного сотрудничества, бывал на таких балах и лично был знаком с послом Палеологом), на котором присутствовали дипломаты с женами и члены правительства под предводительством М.В. Родзянко, Зилоти и Глазунов исполнили русский гимн, а Шаляпин с большим подъемом спел по-французски «Марсельезу». Многим из присутствовавших было не по себе. Пение «Марсельезы» расценили как пророческое предвестие революции. И вскоре она заявила о себе.

Временное правительство сообщило о своем желании создать Министерство искусств. Эта идея широко обсуждалась в обществе, но к единому выводу прийти было невозможно. Горький создавал комиссию по охране памятников культуры, кто-то состоял в комиссиях по делам искусств при исполкомах рабочих и крестьянских депутатов. Лозунг «Быть министерству искусств» поддержали академисты и Институт истории искусств графа Зубова. Маковский считал, что казенный мундир искусства, да еще в дни всеобщей тяги к вольности — нонсенс. В учреждениях культуры проходили митинги, создавалась лига «Свобода искусству».

«Полились безудержные речи, словом, возгорелся тот бесшабашный русский спор, который, как известно, не щадит ни чувства меры, ни личных самолюбий. Это дало повод культурнейшему из председателей на одном из таких митингов (12 марта в Михайловском театре) Вл. Набокову высказать несколько жестоких правд об «антикультурности и антиэтичности, что вылезает из разных щелей в минуты без-

---

[1] Франк С.Л. Этика нигилизма//Вехи. — М., 1909. — С. 183-184.

властия и судорожных потрясений»[1], — так писал Маковский в статье «Министерство искусств».

Вопрос, что это такое, он рассматривал всесторонне. «С внешней стороны: централизация управления художественными учреждениями страны (музеями, школами, театрами, охраной старины, поощрительными конкурсами и т.д.) и отсюда — неизбежный бюрократизм, чиновная иерархия «блюстителей искусства». Со стороны внутренней: проведение государством определенного вкуса, определенных норм в художественное строительство и, следовательно, всяческая опека над искусством. Другими словами — «огосударствление» искусства, подчинение искусства политике свыше, из центра: официальная художественная диктатура. Такова **идея**»[2].

Приведя контрдоводы своего давнего товарища Александра Бенуа, что, дескать, во избежание бюрократизма надо найти «настоящих двигателей», миссия которых «блюсти во всей чистоте так называемый хороший вкус в государстве, воспитывать хороший вкус в юношах и поставлять то же государство такими служителями, жрецами хорошего вкуса», — Маковский доказывает, что «централизованная государственность, оставаясь силой, не является более силой художественно-созидательной. Потому-то и выродились бюрократические академии и официальные искусства всего мира»[3].

Он приводит перепетии такого министерства, а теперь — департамента искусств в министерстве народного просвещения Франции и делает вывод, что «с переходом власти к выборной демократии искусство долго не может пристроиться к государству. С одной стороны, демократизированная власть понимает, что искусство — большая культурная сила, которая должна быть соответственно использована... С другой стороны, эта власть не подготовлена к художественной диктатуре и чужда, по существу, высшим целям искусства, имеющим очень мало общего и с партийной политикой, и с полезностью для народных масс, и с гражданской добродетелью. Единственная, в конце концов, почва для духовного сближения между искусством и правовым государством — идея **просвещения** народа. Просветительная роль искусства (хотя, разумеется, для искусства эта функция второстепенна) не вызывает сомнений... Художественное начальное преподавание, музеи старины, охрана памятников, театр — как нравственная школа и т.д. — все это безусловно входит в круг государственных

---

[1] Маковский С.К. Министерство искусств//Аполлон. Отдельный оттиск. — 1917. — С. II.

[2] Там же.

[3] Там же. — С. V.

забот, и сотрудничество государства **в этих пределах** рассматривается само собою»[1].

Но автор статьи знает, что, к сожалению, французская демократическая государственность не ограничила себя (и наша, естественно, не ограничит тоже!) в своей художественной деятельности указанными выше воспитательными пределами. Он считает это величайшим культурным недоразумением XIX века и предостерегает от его повторения: «Новая власть стала подражать монархам-меценатам прошлого, забыв о том, что времена изменились и переменились источники духовно-созидательных сил. Художественный гений отлетел от правящих сфер, а эти сферы продолжали считать себя Олимпом и развивать «всеохватывающую» деятельность по опеке искусства, реставрациям и всяческому насаждению «доброго вкуса», назойливо вмешиваясь во все отрасли художественного строительства. В результате получился тот кошмар официального декаданса, от которого изнывает демократическая Европа»[2].

Маковский убежден, что, восхищаясь подлинным искусством современной Франции, нельзя не обратить внимание на то, что оно создалось **несмотря на государственную опеку**. Никто из великих французов, которыми гордится современная Франция, не обязан ей развитием своего дарования, напротив, «сколько дарований было убито официальной муштровкой в школах и академиях, прививкой вкуса к пошлой красивости и упадком общественного вкуса, воспитанного на образцах вульгарной казенщины! <...> Стоило бы опубликовать список покупавшихся государством картин и статуй за десятилетие, чтобы всем стало ясно, до какой степени современная художественная бюрократия не годна на меценатские роли»[3].

Досталось от Маковского и любителям ставить повсюду памятники «великим людям»: «Большего уродства не видывал мир, и это уродство бронзовых и мраморных истуканов с патриотическими надписями должно прославлять нацию...»[4]

Временное правительство не успело воспользоваться этим «опытом», но советская власть именно с того и начала. Благодаря ее «монументальной пропаганде» столицы, да и не только они, «обогатились» изваяниями отечественных и заморских революционеров, имен которых люди ранее не знали. Хорошо еще, что изваяния из-за бедности

---

[1] Маковский С.К. Министерство искусств//Аполлон. Отдельный оттиск. — 1917. — С. VI-VII.

[2] Там же. — С. VIII.

[3] Там же. — С. X-XI.

[4] Там же. — С. XI.

советской власти были в основном глиняные, гипсовые и быстро разрушились, но некоторые смущают взор прохожих и поныне.

Какую же альтернативу предлагал созданию министерства искусств Маковский? Он считал возможным сосредоточить в руках государства охранительные функции (особенно по отношению к русской старине), а конкретную творческую работу по возрождению культуры доверить индивидуальным художественным ячейкам, которые уже существуют (как «Общество защиты памятников искусства и старины», как «Цех поэтов», как Абрамцевский кружок или Северный кружок любителей изящных искусств в Вологде). Но его мысли не были услышаны, колесо истории закрутилось, и многие друзья Маковского были вовлечены в движение этим мощным маховиком. «Некоторые писатели, испытывающие дефицит собственной одаренности, пытались использовать революционные изменения как плацдарм для карьеры»[1], но много было и талантливых людей, искренне верящих, что, сотрудничая с советской властью, они делают доброе дело, приносят пользу народу. Но эта вера быстро рассеялась, поскольку описанная Маковским французская трагедия с огосударствлением искусства на русской почве сразу же превратилась в фарс.

В.Ф. Ходасевич в первые послереволюционные годы активно сотрудничал с советской властью в театрально-музыкальной секции Моссовета, в репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, в Московском пролеткульте, возглавлял московское отделение издательства «Всемирная литература» и Московскую книжную палату, но в 1922 году уехал из России и больше не возвращался. Его рассказ о работе в советских культурных учреждениях выглядит как живое воплощение того, от чего предостерегал Маковский в статье «Министерство искусств».

«К концу 1918 года в числе многих московских писателей (Бальмонта, Брюсова, Балтрушайтиса, Вяч. Иванова, Пастернака и др.) я очутился сотрудником Тео, т.е. театрального отдела Наркомпроса. Это было учреждение бестолковое, как все тогдашние учреждения. Им заведовала Ольга Давыдовна Каменева, жена Льва Каменева и сестра Троцкого, существо безличное, не то зубной врач, не то акушерка. Быть может, в юности она играла в любительских спектаклях. Заведовать Тео она вздумала от нечего делать и ради престижа. Писатели в Тео были только вкраплены. Основное ядро составляли какие-то коммунисты, рабочие, барышни, провинциальные актеры без ангажемента, бывшие театральные репортеры, студенты, художники. Они неизвестно откуда

---

[1] Бень Е. Владислав Ходасевич. «Жестоко вы написали, но превосходно»// Наше наследие. — 1988. — № 3. — С. 79.

являлись и неизвестно куда пропадали, высказав свое мнение. В Тео преимущественно заседали, но, вероятно, не было и двух заседаний с одинаковым составом участников. Поэтому ни один вопрос не ставился точно и ни одно дело не доводилось до конца. Впрочем, никто и не знал, что надо делать. Говорили преимущественно «к порядку дня» и перманентно «организовывались», неизвестно, с какой целью. Однако заседали секционно, коллегиально и пленарно, писали проекты, составляли схемы, инструкции и мандаты, а больше всего почему-то переезжали из этажа в этаж, из комнаты в комнату огромного здания на Неглинной улице... Но хуже всего было сознание вечной лжи, потому что одним своим присутствием в Тео и разговорами об искусстве мы уже лгали и притворялись»[1].

Не выдержав испытания ложью и притворством, уехали за границу Александр и Альберт Бенуа, их кузены Евгений Лансере и Зинаида Серебрякова. Преследуемый за свое княжеское происхождение, тайно перешел границу С.М. Волконский. Без суда и следствия был расстрелян Н.С. Гумилев, а чуть позже — В.А. Чудовский, погиб в застенках НКВД О.Э. Мандельштам. Тяжело пережив голод и холод революционного Петербурга, уехал с детьми на Кавказ Вячеслав Иванов. Три года он читал в Бакинском университете лекции по классической филологии, но в конце концов тоже уехал — в Италию. «Нужен был «Октябрь», нужны были глад и мор революции, — писал впоследствии Маковский о М. Волошине, — воспринятые с щемящей болью и мистическим смирением (но не соблазнившие его социальными иллюзиями, как стольких писателей), нужно было «потерять Россию», ту благословенную, чудотворную Россию, которую Октябрь втаптывал в кровь и грязь, чтобы он обрел ее в себе»[2].

Волошин и Богаевский безвылазно жили в Крыму и тихо угасли в безвестности, вернувшись к соотечественникам во время «оттепели» 60-х годов. А у Маковского по отношению ко всем русским революциям не было никаких иллюзий. Он не считал себя монархистом (и не был им), но монархия его вполне устраивала. Как уже говорилось, отец Сергея Константиновича был любимым художником царя-освободителя — и вся семья, и слуги обожали Александра II, в буквальном смысле оплакивали его кончину. Начав свою обширную и разностороннюю творческую деятельность, Маковский постоянно общался и с императорами, и с великими князьями, в каждом деле ощущая их внимание, поддержку и помощь. После февральской революции он выпус-

---

[1] Ходасевич В.Ф. Белый коридор//Наше наследие. — 1988. — № 3. — С. 81.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 316-317.

тил очередной номер «Аполлона» со статьей «Министерство искусств», дополнительным тиражом отпечатал отдельный оттиск — только с этой статьей — и уехал в Крым, оставив квартиру на попечение Ахматовой, а журнал — на попечение ответственного секретаря М.Л. Лозинского. Но больше «Аполлон» не выходил. Сейчас, спустя более чем 80 лет, он по-прежнему считается важным руководящим органом серебряного века в области литературы, живописи и музыки, хотя целые поколения людей, причислявших себя к художественной интеллигенции, мало что знали о нем. Зато та часть русской интеллигенции, которая по воле судьбы оказалась в эмиграции, несмотря на все прочие заслуги Маковского (автора многих книг по искусствоведению, поэтических сборников, мемуаров, редактора «Жар-птицы» и издательства «Рифма» и т.д.), до конца жизни воспринимала его именно как редактора «Аполлона». Один из интереснейших писателей и публицистов эмиграции Михаил Коряков, присутствовавший вместе с И. Буниным и Б. Зайцевым на вечере в парижском «Обществе ученых», где отмечался выход в свет журнала «Встреча», увидев на председательском месте редактора «Встречи» Маковского, вспомнил давний эпизод своей еще российской жизни: «Весной 1938 года поехали мы с женой в отпуск в Одессу и там подвернулся нам старик-букинист, продававший полный комплект «Аполлона». Про себя я всегда говорил, что литература — моя жена, а живопись — моя любовница, и открывая чудесные вкладные иллюстрации «Аполлона», читая у прилавка огненную статью Максимилиана Волошина об огненном живописце Сурикове, я разгорался желанием овладеть этим богатством и убивался от горя, что мы не можем его приобрести. Крайняя цена, на которой мы сошлись, была 500 рублей, а у нас денег было в обрез — только, чтобы вернуться в Сочи, где мы работали.

— Продадим... — предложила жена, — твои штаны да мое платье.

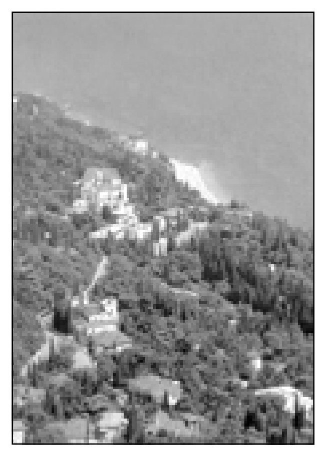
— Ты с ума сошла! У тебя всего-то два...

— Ну и пусть. Одно останется. Теперь лето, в сарафане похожу.

Продали и купили. Тогда, почти десять лет назад, запало мне в память имя Сергея Маковского, редактора «Аполлона». А теперь — вот он, высокий, худой, сидит, положив на стол сомкнутые в замок руки, редактор «Встречи». В советской России «Аполлон» хотя и не под запретом, но в той области, которая обозначена ярлыком «Эстетское, антинародное искусство буржуазного декаданса»... Прогулки туда не рекомендуются. А тут вдруг встреча. Необычайно»[1].

[1] Коряков М. Освобождение души//Русская мысль. — 1949. — 19 августа.

Крым



Симеиз

Маковский снял дачу в Симеизе. С ним была его мать Юлия Павловна, жена Марина Эрастовна и годовалый сын Ваня. Вскоре Сергей Константинович получил письмо от издателя «Аполлона» М.К. Ушкова, который просил продолжить выпуск журнала. «Редко встречались на моем пути такие прямые, доброжелательные, скромные и чувству долга преданные соотечественники, — вспоминал Маковский через сорок пять лет. — Слов нет, они были, ими долго держалась Россия, но было их недостаточно, вот почему и рухнуло все»[1].

Многие тогда надеялись, в том числе и Ушков, что волнения в обществе быстро прекратятся, все вернется на круги своя, но у Маковского были иные предчувствия: «Уже тогда, во дни «главноуговаривающего» Керенского, догадывался я, что «бегство» из Петербурга не на короткий срок... Политические события следовали одно за другим с неукоснительностью долбящего бревна. Подтверждалось мое зловидение. Россия погружалась в кровь и грязь неудержимо. Возвращение стало невозможным, просто «физически» невозможным»[2].

Но надо было как-то жить, содержать семью, и хотя Маковский взял с собой из Петербурга большое «хозяйство»: выписки, блокноты, наброски будущих статей, пришлось все это отложить до лучших времен и приняться за дело хотя и знакомое, но не рассматривавшееся как источник дохода ранее — устройство выставок, организацию концертов, лекций, поскольку художников и артистов в ту пору в Крыму обитало много. Неподалеку от Симеиза, в Гаспре, в имении своей родствен-

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 355.
[2] Там же.

ницы графини С.П. Паниной жили давние друзья Маковского — музыкант и композитор В.И. Поль и его жена, знаменитая певица А.М. Ян-Рубан, которые сразу включились в организацию музыкальных вечеров. В концертах принимали активное участие певица Нина Кошиц, пианисты Г. Гуревич, П. и Н. Семеновы, скрипач Лифшиц, пианист В.А. Амфитеатров-Кадашев и совсем юный В.В. Набоков-Сирин. Участвовали в концертах и «самодеятельные» артисты: пианистка княгиня Оболенская и ее муж виолончелист, жена Маковского Марина, обладавшая красивым лирическим сопрано. Лучшим лектором считался академик Делабард — знаток Крыма и его древностей. Из художников в Крыму жили чета Браиловских, К. Коровин, Н. Милиоти, С. Судейкин и другие, благодаря чему (и с помощью усадебных коллекций) удавалось организовывать не только небольшие — персональные и тематические — выставки, но и большой аполлоновский Салон, оказавшийся последним.

К осени 1917 года на Крымском побережье от Гурзуфа до Севастополя собралась целая колония петербуржцев и москвичей. Одни жили в родовых поместьях, другие — на дачах, сравнительно недавно приобретенных или построенных. О сословных перегородках аристократия и новая знать — из купцов и промышленников — не особенно часто вспоминали: общее несчастье объединило всех. В ялтинской гостинице «Россия» жили богачи Харитоненко, Ханенко, Бруновы, Гужоны, княгини Тенишева, Четвертинская и Щербатова, неподалеку — графы Мордвиновы, графиня Елизавета Владимировна Шувалова, помогавшая Маковскому устраивать выставки, князья Гагарины, Раевские, Барятинские. В их «Вилле роз» и «Сербиляре» часто устраивались музыкальные вечера. По дороге в Ливадию в восточного вида дворце жил хан Нахичеванский. В самой Ливадии — вдовствующая императрица с дочерью Ксенией, в Дюльбаре — А.П. Ольденбургская, в Кореизе — князья Юсуповы и княгиня Долгорукая, в Алупке — графиня Воронцова, в Симеизе — князья Урусовы, в Форосе — Ушковы (родственники издателя «Аполлона»).

После Октябрьской революции жизнь в Крыму стала тревожной и даже опасной. В начале января 1918 года севастопольские матросы объявили об установлении в Крыму советской власти, а через два месяца — об учреждении Таврической республики в составе РСФСР. Как вспоминает Маковский, «революционные безобразия начались и на подступах к Ялте; прежде всего — вооруженные наезды матросов из Севастополя, грабивших под предлогом «национализации» и творивших расправу с офицерами-белопогонниками»[1].

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 356.

Свои настроения и впечатления от происходящего в стране Сергей Константинович выразил и в стихах:

Все вынес я, всю боль отчаяний земных,
Внимая летописи дел и слов бесславных,
Томился мыслями о милых и чужих,
Постиг терзание, которому нет равных.
Бездействуя, не знал покоя никогда,
Следил внимательно, минута за минутой,
Как в одурманенных сердцах растет вражда
И разгорается междоусобной смутой.
Как подлый торг идет на кладбищах войны,
Как совершается вблизи и там, далеко,
Голгофа жуткая измученной страны,
Немилостливый суд неведомого рока...
Все видеть и молчать. И плакать долгий год
Над тем, что навсегда так горько обмануло,
И ждать: вот и тебя случайно захлестнет
Волна нечистая безумья и разгула...
И я не выдержал томительных обид.
Мне опротивела тупая, злая смута,
И черноморский брег, и Симеиза вид,
И в горы я бежал, в горах ища приюта[1].

Конечно, боялся он больше не за себя, а за двухлетнего сына, жену, мать. Он отвез жену с ребенком в горы, в глухое село Скеле, мало интересовавшее «большевиков», и поселил у помещика-агронома Кулакова, предприимчивого и неунывающего. Снял Маковский в Скеле у вдовы-гречанки и для себя хатку-мазанку, укромно притаившуюся среди пасеки в глубине фруктового сада, но бывал там с перерывами — Юлия Павловна оставалась в Симеизе, и по ночам крутыми горными тропами он ходил проведывать мать.

Местами на камнях весенний таял лед,
И было холодно. Поток шумел в ущелье.
Усталый, раненный всей суетой невзгод,
Не радуясь весне, я брел на новоселье.
Без цели, наугад. Скорей, куда-нибудь!
Дубы корявые, ободранные буки,
Как злые нищие, мне преграждали путь,

[1] Маковский С.К. Скеле//Современные записки. — 1922. — № 3. — С. 89.

Шипы кустарников кололи больно руки.
Все выше, между скал вилась моя тропа.
Вот перевал. И вновь безлюдная дорога.
И снова хмурый лес, и камни, и толпа
Осиротевших пней, черневших так убого...[1]

Впрочем, рискованные пешие прогулки по всему Крыму в 1918 году не были редкостью: в Ялте Маковский встретил Волошина, пришедшего пешком из Коктебеля повидать друзей. В гости к Юлии Павловне в Симеиз и в Скеле к Сергею с Мариной приходили из Гаспры Поли. В этих местах они пробыли несколько дней, музицируя с хозяином Симеиза отставным генералом И.С. Мальцевым, астрономом и музыкантом-альтистом, игравшим в сопровождении детей своего управляющего Якова Семенова, тоже отставного генерала. Петр Семенов был выпускником консерватории, пианистом-виртуозом, Анастасия Семенова — прекрасной певицей, ученицей знаменитой Ирецкой. Впоследствии такие встречи повторялись несколько раз. Музыкантам даже удавалось заранее обсудить программы предстоящих концертов.

18 апреля 1918 года в Крым через Байдары без единого выстрела вошли немцы. Стало спокойнее, и Маковский смог посмотреть на свое тихое пристанище по-новому.

Виденье нежное, обетованный край,
Мечта художника о недоступных странах.
Долина вешняя, прекрасная, как рай,
Как остров сказочный в дымящихся туманах.
Я ахнул... Никогда, нет, никогда во сне
Не грезился мне мир чудесней и безбрежней.
И Божья красота не улыбалась мне
Спокойнее, добрей, блаженней, безмятежней.
И стало так легко. Недавняя печаль
От сердца отлегла. Я вырвался из плена.
И мне мерещилась Фра-Анжелико даль,
Закаты Гоцци, сумерки Пуссена.
....
Прохладная изба. Широкий, светлый двор.
Колодезь, клумбы роз, табачные сараи.
Соседок за стеной нерусский разговор,
Коровы, овцы, кур звонкоголосых стаи...

[1] Маковский С.К. Скеле//Современные записки. — 1922. — № 3. — С. 90.

Душе все любо здесь, милей день ото дня:
И на окне цветы, и в огороде грядки,
И эта пасека у ветхого плетня,
И песня грустная хозяюшки-солдатки, —
Ее рассказ о том, как ныне трудно ей
Управиться одной с работой деревенской,
И выводок ее подростков-дочерей,
Уже пленяющих задумчивостью женской.
Мила и детворы непрошенной гурьба,
Что весело шумит, под окнами играя,
И бедная моя беленая изба
Волшебней для меня дворцов Бахчисарая.
Работой полон день. Везде и млад и стар
В чаирах возятся и поливают гряды.
Не умолкает скрип нагруженных можар.
Свершаются труды, как тихие обряды...
....
Настанет вечер. Тишь. Кузнечик засверлит.
У завитых плетней — играющие дети.
Задумчивый мазин на минарет спешит,
И молча старики присели у мечети.
Вот жалобно звенят гортанные слова
В вечернем воздухе, протяжные, как стоны.
Им вторит иногда, вдали, едва-едва
Церковный колокол. И вместе плачут звоны.
Все той же музыки мечтательной полна
Краса осенняя твоих угодий, Скеле, —
И утра благовест, и ночи тишина,
И звоны полудня, и вечера свирели.
И я под липами, все в том же уголке,
Обласканный теплом природы светозарной,
Внимаю лепет их, качаясь в гамаке,
И строфы дружные слагаю благодарно[1].

Поэма «Скеле» была опубликована через четыре года после написания в «Современных записках», но и позже Маковский не раз вспоминал эти строки и эти образы. И бунинский «Бельведер», и окрестности Антиба, где поселился младший брат Сергея Владимир, чем-то напоминали ему Скеле. Помнили эти стихи и друзья. Поклонница его поэзии, член правления литературного общества в Ницце Татьяна

[1] Маковский С.К. Скеле // Современные записки. — 1922. — № 3. — С. 93-94.

Александровна Смирнова 7 октября 1957 года написала Маковскому в Париж, как в Ницце отмечали его 80-летие: «Председатель сказал о Вас маленькую речь, где охарактеризовал Вас как прекрасного поэта и культурного человека, каких, увы, уже мало остается в нашей эмиграции. Собралось человек сорок, все аплодировали и единодушно просили выразить Вам симпатию и послать привет от нашего общества». И далее Смирнова пишет: «Мне говорили о каком-то Вашем стихотворении, помещенном приблизительно в 1922–24 гг. в одном из толстых журналов, выходивших за рубежом. Оно довольно длинное, и в нем чудно описана природа. Мне обещали достать этот номер журнала и одолжить мне его, тогда я Вам напишу толком, и если его у Вас нет, я перепишу и пришлю Вам, обозначив, где и когда было помещено, точно»[1].

Естественно, Маковский сразу догадался, что речь идет о поэме «Скеле», и отправил почитательнице и исполнительнице своих стихов томик «Еще одна страница», где поэма была опубликована вторично, после первой публикации в «Современных записках».

Летом 1918 года ялтинская культурная жизнь била ключом. Издавались газеты, в которых Маковский активно сотрудничал, особенно часто писал фельетоны для «Ялтинского голоса», с редактором которого Освагом был хорошо знаком. Естественно, что ему приходилось жить на два дома: семья в Скеле, он чаще всего в Ялте. Министр народного просвещения Крыма, бывший сослуживец Маковского по Государственной канцелярии, Б.А. Калачев, предложил ему создать Южную Академию художеств и стать ее секретарем. Уезжавшие на Запад хозяева «дворянских гнезд» оставляли на хранение Маковскому свои художественные ценности. Несколько комнат гостиницы «Джалиты» стали первым очагом охраны памятников искусства и старины, то есть, по существу, возродилась предреволюционная работа. Вокруг «Джалиты» организовалась группа художников и артистов, противостоящих реквизициям, участившимся после ухода немцев из Крыма. Все самое ценное приходилось прятать среди скал, в стенах домов, в земле, поскольку, хотя зам. председателя Крымского СНХ Дмитрий Ульянов и говорил о важности «культурного строительства», в отношении к художественным ценностям царили произвол и анархия, так как «культурные кадры» в СНК Крыма отсутствовали. Впоследствии Маковский с юмором вспоминал о встречах с теми, кто пытался вершить «культурное строительство»: «Дело было организовано образцово. С одобрения революционного начальства в лице каких-то очень затрапезных пролетариев

---

[1] Смирнова Т.А. — С.К. Маковскому. 7.10. 57. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 422.

(между которыми красовались и матрос-кокаинист, и другой комиссар, клоун по профессии, но была и очень самоотверженная девушка, к тому же удивительно красивая, настоящая партийная героиня), группа художников, архитекторов, писателей взялась охранять памятники искусства, библиотеки и научные приборы (прежде всего от разбазаривания оставшимися служащими). Для этого были организованы «народные хранилища» картин и предметов искусства в нескольких больших зданиях и также — несколько книжных складов... В число сбережителей записалось много лиц (с городским головой, прокурором и другими «старорежимными» должностными лицами во главе), так или иначе озабоченных своей безопасностью... Я взял на себя обязанности секретаря этого «общества охраны» и поселился в «Сербиляре», поместив семью во флигеле алупкинского дворца. На его долю выпала главная организаторская работа на месте; с советским начальством в Симферополе я никогда не общался»[1].

Связи с Россией были нарушены. Письма не доходили. Сохранился дневник Юлии Павловны той поры. 28 июля 1919 года она делает в нем такую запись: «Какой милый день-то сегодня — твои именины, мой дорогой Володя, а я вся в слезах, не знаю, что с вами, мои дорогие. Сил больше нет терпеть и ждать — чего? Ну хотя бы общения с тобой и Лелей. Отрезанная от своих в Петрограде, разграблена в конец в своем гнезде там, я здесь одинока очень в пустынном Симеизе. 13 июля у Сергея родился сын (100 рублей ему приехать из Ялты в Симеиз. Маленький торт — 200 рублей).

Теперь Юрику уже почти два года. Как бы я взглянула на вас всех!

Продала кольцо с бриллиантом и жемчужное колье. Теперь есть деньги... А деньги ничего почти не стоят. Но пока ведь жить надо — а что дальше???

Катастрофа, по-моему, не идет на убыль... Не было бы народного бунта из-за дороговизны или русский человек все стерпит?»[2]

После нескольких месяцев «музейной работы» Маковского, благодаря которой все более или менее художественное было сохранено, когда в Крым снова пришли «деникинские добровольцы», все «национализированные» художественные ценности были возвращены прежним владельцам, а Маковскому объявлена благодарность. Когда англичане помогли жителям Крыма уехать из страны, сохраненные Маковским ценности помогли им выжить в эмиграции.

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 358.

[2] Маковская Ю.П. Дневники. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 721.

У самого Маковского ценностей не было. Принадлежавшие ему картины отца, его братьев, кузена Саши, друзей он сдал в Русский музей еще в начале 1917 года. Опасность захвата Крыма красными то уменьшалась, то вновь нарастала, чтобы уехать, нужны были деньги, и Маковский, воспользовавшись случаем, решается сначала уехать в Константинополь без семьи, чтобы заработать денег на ее эвакуацию. В дневнике Юлии Павловны сохранились такие записи о том времени:

«24 января 1920 года. Снежная зима в Ялте. Снег — по пояс. У Сергея бронхит. Перекоп переходит из рук в руки. Снежные заносы оторвали от Севастополя.

23 февраля 1920 года. 3-го дня Сергей уехал за границу. Как горестно было расставаться с ним, благослови его Господь!»[1]

Он устроился на должность эксперта по искусству. Спрос на русские картины иностранцев, специально приезжавших за ними в Константинополь, был велик, работа эксперта ценилась высоко, тем более, что он знал толк и в других предметах искусства, например, при его посредничестве академик Делабард удачно продал Британскому музею свою коллекцию татарских вышивок, тканей и мелких украшений. Через два месяца Маковский смог выписать в Константинополь всю семью. Вскоре все вместе переехали в Прагу, где у Сергея Константиновича были друзья и литературные связи (одно время он был там секретарем «Общества славянской взаимности»). Там и получили весть о взятии Крыма большевиками. Настроения отступавших хорошо передал один из них, восемнадцатилетний юноша, сын русского офицера, расстрелянного красными, в будущем — один из лучших поэтов зарубежья Владимир Смоленский:

Над Черным морем, над белым Крымом
Летела слава России дымом.
Над голубыми полями клевера
Летели горе и гибель с Севера.
Летели русские пули градом.
Убили друга со мною рядом.
И Ангел плакал над мертвым ангелом.
Мы уходили за море с Врангелем.

«Пал Крым, — писал публицист М.В. Вишняк в «Современных записках». — Пал молниеносно и неожиданно. Неожиданно не только для тех, кто верил в Крым и связывал с ним свои чаяния и упования, но и для тех, кто в Крым не верил или даже предвидел неминуемость

---

[1] Маковская Ю.П. Дневники. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 721.

его падения. Быстрота, с которой развернулись крымские события, опрокинула все надежды и расчеты, застигла всех врасплох. И прежде всего — мирное население полуострова. В некотором отдалении от фронта и правительственных видов оно не заметило, что беда — не где-то и когда-то в лишь возможном и отвлеченном будущем, а что она уже пришла, надвинувшись вплотную неумолимо и безвозвратно... И чем безмятежнее было настроение, чем тверже вера в чудодейственные таланты вождей, тем резче и острее был перелом, тем быстрее охватила паника, и тем больше хаоса привнесено было туда, где и лишения и муки и без того были неминуемы.

Гром грянул внезапно и ошеломляюще. Еще 11 ноября до полудня Крым был спокоен. А через три дня последние пароходы, баркасы, шхуны, парусники, баржи, ялики отчаливали от крымских пристаней, увозя с собой все, что только могло бежать, т.е. обладало достаточной властью, средствами или — что было еще существеннее — физической силой и оружием. Со второй половины дня 11 ноября в направлении к югу, к морю, к портовым городам и пристаням бешеным потоком помчались люди, кони, поезда, телеги, автомобили, больные, женщины, воины, дети...

Пароходы забирали свыше всяких норм. Трюмы, проходы, машинное отделение, капитанский мостик — все было заполнено серой человеческой массой.

Те страдания и муки, которыми завершилась Крымская эпопея, это — громадная, жуткая **общероссийская трагедия**»[1].

Уехать удалось не всем. Оставшимся довелось пережить «весь ужас этого самого жестокого из большевистских нашествий, когда поголовно умерщвлены были в госпиталях брошенные на произвол судьбы белые раненые. Трагедия занятия Крыма венгерским коммунистом Бела Куном всем известна. Страшнее всего, может быть, сказал о ней Максимилиан Волошин, спасаясь в своем Коктебеле:

Всем нам стоять на последней черте,
Всем нам валяться на вшивой подстилке,
Всем быть распластанным с пулей в затылке
И со штыком в животе»[2].

Сразу после захвата Крыма красными умерла мать Волошина Елена Оттобальдовна, которую все окружение ее сына называло Прама-

---

[1] Вишняк М.В. На Родине // Современные записки. — 1920. — № 2. — С. 268-277.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 359-360.

терью. Пуля в затылок досталась и восьмидесятилетней старушке княгине Барятинской, и ее дочери, и отставному генералу Семенову с дочерью-певицей, и всей семье Мальцевых за исключением двух малолетних детей, которых родственникам с большим трудом через английское посольство удалось вывезти на Запад. В застенках НКВД погиб помещик-агроном Кулаков, пригревший семью Маковских в Скеле. В. Поль и А. Ян-Рубан уцелели только потому, что были мобилизованы «для народных зрелищ и для развлечения музыкой красных раненых». Их путь на Запад оказался долгим и трудным. Только через 8 лет они встретились с Маковским в редакции парижской газеты «Возрождение».

«Жар-Птица»

Оказавшись за границей, Маковский сразу же включился в активную деятельность — искусствоведческую и журналистскую. Он участвует в научных экспедициях, собирает материал сразу для нескольких книг, является членом редколлегии нескольких художественных журналов, в том числе «Жар-Птицы» — наиболее яркого и одного из интереснейших литературно-художественных журналов русского зарубежья. «В Берлине начал выходить очень роскошный русский литературно-художественный журнал «Жар-Птица»[1], — пишет из Мюнхена переводчик и издательский деятель А.С. Элиасберг своему коллеге из России П.Д. Эттингеру сразу после выхода в свет первого номера.

Редактором-издателем журнала стал известный в российских и европейских журналистских кругах А.Э. Коган. С 1910 по 1916 год Александр Эдуардович Коган редактировал популярнейший в ту пору журнал «Солнце России», созданный в одном из самых крупных издательских акционерных обществ — «Копейка». Его имя было знакомо подписчикам журнала «Зеркало жизни» — приложения к газете «Копейка» — и множества других детских и взрослых периодических изданий. Одно то, что «Жар-Птица» выходит под редакцией столь известного человека, сразу вызвало интерес читательской аудитории.

Образ сказочной жар-птицы (сирина, гамаюна) часто возникал в произведениях литературы и искусства серебряного века. Так, К.Д. Бальмонт, разрабатывая национальную тему, «поставил перед собой труднейшую задачу: «по неполным страницам» русских народных заговоров, былин, языческих мифов воссоздать «улетевшую жар-птицу», мир психологических переживаний древнего славянина, утраченную «лживой» городской цивилизацией гармонию народной души»[2]. В этой книге,

---

[1] Элиасберг А.С. — П.Д. Эттингеру. 19.09.21//Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 175.

[2] Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт с утренней душой//Бальмонт К.Д. Стозвучные песни. Сочинения (избранные стихи и проза) — Ярославль, 1990. — С. 9.

вышедшей в 1907 году и названной «Жар-птица. Свирель славянина», можно считать программным стихотворение «Жар-птица»:

То, что люди называли по наивности любовью,
То, чего они искали, мир не раз окрасив кровью,
Эту чудную Жар-птицу я в руках своих держу,
Как поймать ее, я знаю, но другим не расскажу.
Что другие, что мне люди! Пусть они идут по краю,
Я за край взглянуть умею и свою бездонность знаю.
То, что в пропастях и безднах, мне известно навсегда,
Мне смеется там блаженство, где другим грозит беда.
День мой ярче дня земного, ночь моя — не ночь людская,
Мысль моя дрожит безбрежно, в запредельность убегая.
И меня поймут лишь души, что похожи на меня, —
Люди с волей, люди с кровью, духи страсти и огня[1].

Ко времени выхода в свет одноименного со стихотворением журнала многие его строки оказались пророческими. Но был и другой стимул назвать журнал именно так. На Западе был принят с триумфом балет И.Ф. Стравинского «Жар-птица», поставленный М.М. Фокиным в Гранд-Опера, с костюмами Бакста, с самим Фокиным и Т.П. Карсавиной в главных ролях. Фарфоровые фигурки этих персонажей работы русского мастера Иванова раскупались в Париже не менее охотно, чем билеты на балет.

Триумф русского искусства дал название журналу об искусстве. И программное стихотворение журнала, опубликованное в начале первого номера, написанное редактором литературного отдела Сашей Черным (В «Жар-Птице» он подписывался исключительно как А. Черный), называлось «Искусство»:

Бог, злой Отец, нас соблазнил Эдемом
И предал псам, и выгнал скорбных в тьму.
И только Музы ласковым гаремом
Как отзвук рая, сходят к нам в тюрьму.
Глаза их манят радостью могучей,
Бессмертный свет дрожит на их челе...
Вставай, мир ближний, бьющийся в падучей!
Есть мир иной на этой злой земле.

---

[1] Бальмонт К.Д. Стозвучные песни. Сочинения (избранные стихи и проза) — Ярославль, 1990. — С. 75.

Нет Бога? Что ж... Нас отогреют Музы.
Нет правды? Пусть... Сны жажду утолят:
Распятый дух срывает гневно узы
И все безумней рвется в Светлый Сад.
Из века в век звенит мечта живая,
Всех палачей она переживет —
Она одна, всех праведных венчая,
Нетленной скорбью плещет в эшафот.
Без слов Христа, поэта из поэтов,
Без слез Бетховена, без Фидиевских грез
Одни холмы бесчисленных скелетов
Сковал бы смертью мировой мороз.
Вставай, мой брат... И робкий, и печальный,
К твоим ногам склоняюсь я во тьме;
Есть мир иной, загадочный и дальний, —
Любовь поет и в склепе, и в тюрьме.
Цветут цветы. Томясь, шумят деревья.
Пока у нас не выкололи глаз,
Мы, забывая горькие кочевья,
В ладье мечты утешимся не раз[1].

Естественно, что такие строки, как «Бог, злой Отец, нас соблазнил Эдемом и предал псам, и выгнал скорбных в тьму» или «Распятый дух срывает гневно узы и все безумней рвется в Светлый Сад», — аллегории, относящиеся не только к библейским сказаниям, но и к новейшей истории России, равно как и упоминания о «холмах бесчисленных скелетов», склепах, тюрьмах, эшафотах, разуверенности в правде, безбожии, «горьких кочевьях».



В. Фалилеев. Саша Черный. 1912-1915

Горькие кочевья не ожесточили души русских интеллигентов, не умалили их любовь к родине и надежду на примирение нации. Язык искусства наиболее удобен для этой цели. «На нем поется первая робкая песнь о примирении, — пишет Н. Рощин в рецензии на книгу «Артисты Московского Художественного театра за рубежом». — Он проникает в глубины никогда и ничем не истребимой человечности,

[1] Черный А. Искусство//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 6.

за туманами сегодняшних злоб раскрывает солнечные просторы и наполняет далекую жизнь зовущими обетованиями, вдохновляющей всех чистой музыкой. И здесь человечество снова находит себя»[1].

Гордость за русское искусство, с триумфом выступающее на Западе, едва ли не главная тема журнала. Андрей Левинсон в статье «Русское искусство в Европе» пишет, что до дягилевских сезонов оно оставалось в стороне от великих путей международного художественного обмена, и «в сознании Запада русский вклад был представлен пацифистскими холстами Верещагина, столь благородными по гуманитарному своему пафосу и столь нищими живописным мастерством»[2].

Первая русская выставка в Париже, «подобранная не с вялым чиновничьим эклектизмом, а с законным творческим пристрастием»[3], изменила представление Запада о русском искусстве, возбудила интерес к нему, продемонстрировала многогранность русского искусства. «Какое искусство мы назовем русским? То ли, что создано мастерами, русскими по крови? — ставит вопрос автор статьи и отвечает:

— Едва ли, ибо как построить историю нашу без французов Брюлловых и Ге, грека Венецианова, немца Кипренского? Как представить русскую пейзажную живопись без еврея Левитана? Старую Академию — без итальянца Бруни, новую — без грека Куинджи? Что останется от группы «МИ», если исключить из нее Бакста, Бенуа, Лансере, Рериха? Но портретисты восемнадцатого века? Луи Рео не случайно настаивает на малороссийском происхождении Левицкого и Боровиковского и их киево-галицийской культурной принадлежности. В то же время тридцатилетняя катастрофа передвижничества — дело бесспорно русских рук»[4].

Обратив внимание на то, как многие российские художники работают в Италии, Левинсон приходит к выводу, что историю и характеристику русской школы пластического искусства невозможно построить ни на племенных, ни на территориальных признаках. «Рационализировать ее пока невозможно. Но мы видим отчетливо, что ее бытие есть нечто реальное, а не мистически лишь сущее»[5].

Гордостью за русский театр проникнута рецензия князя Александра Шервашидзе «Светлый луч в темном царстве». Утомленный банальностью и цинизмом бытовых пьес на Западе, автор считал, что и золотой век русского театра остался позади. От гастролей Русского

[1] Рощин Н. Элегия//Жар-Птица. — 1923. — № 6. — С. 35.

[2] Левинсон А. Русское искусство в Европе//Жар-Птица. — 1923. — № 12. — С. 9.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 14.

[5] Там же.

Романтического театра он не ждал чуда. Его пугало «отсутствие солидарного пафоса в зрительном зале, полная изолированность его и отрешенность от того действа, что происходит на сцене»[1]. Невольно напрашивалось сравнение «с мистическим, еще пахнущим ладаном храмом, превращенным во всем доступный кинематограф»[2]. При виде афиши РРТ «сердце не дрогнуло, душа не зажглась. Опять нечто в виде блестящих крылышек синей птицы, которые отражаются в столь же блестящих бокалах за столиками и находят свой пластический музыкальный аккомпанемент в оживленных лубках и фарфоре?»[3].

К счастью, ожидания критика не подтвердились, и он с удовольствием подводит итоги первого сезона: «В своем романтическом устремлении театр обрел те образы и начертанья, которые одни и были в состоянии согреть и умилить равнодушную к театральному искусству толпу»[4]. После беседы с режиссером театра Б. Романовым автор делает вывод, что коллективом РРТ «найдена дальнейшая эволюция жестоко прерванного пути русского театра, осуществлены начала нового лозунга, ныне всем близкого и понятного, что под снегами воспоминаний набухают свежие ростки нового творчества и... в мрачном царстве загорелся светлый луч»[5].

Об интернациональных корнях русского балета пишет Александр Плещеев, утверждающий, что «русская Терпсихора расцветала с помощью старших сестер — французской, главным образом, и итальянской. Но «наш балет не оставался в долгу у своих воспитателей и не только отплатил им с благодарностью, но показал свои собственные ценности, которые встретили всеобщее признание и, в свою очередь, к концу 19-го века сделались образцами для европейского искусства»[6].

Отмечая вклад в это «всеобщее признание» Стравинского, Бакста, Бенуа и в особенности приглашенного Дягилевым М.М. Фокина, Плещеев как бы передает слово ему, и Фокин сообщает, что постановка «Маркизы» — его давняя мечта.

«Я много работал над музыкой «модерн», я люблю всех их: и Дебюсси, и Равеля, и Стравинского, и Скрябина... Я с радостью углубляюсь в их изысканные гармонии, отдаюсь всем существом моим их необыкновенным ритмам.

---

[1] Шервашидзе А., кн. Светлый луч в темном царстве//Жар-птица. — 1922. — № 10. — С. 27.

[2] Там же.

[3] Там же. — С. 31.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Плещеев А.М. Фокин и новый балет//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 30.

Но Моцарт для меня как свежий воздух после пряных, изысканных ароматов, как ясное солнце... Танцы этой эпохи трактовались как церемонная «скучища». Мне хотелось создать сюжет игривый, задорный, пикантный и легкий»[1].

Материалы о балете, как принято журналом, сопровождаются большим количеством очень качественно выполненных фотографий солистки балета Веры Фокиной в роли Маркизы на сценах Нью-Йорка и Парижа.



Анна Павлова в концертном номере «Лебедь» на музыку К. Сен-Санса. Костюм по эскизу Л. Бакста

Гордостью за русское искусство проникнут очерк В. Светлова, побывавшего в окрестностях Лондона в «плюшевом домике» балерины Анны Павловой, создавшей «элегию-грезу «лебединой песни», трогательную картину «смерти лебедя», всемирно теперь известную». Светлов пишет, что последнее появление «царевны-лебеди русской хореографии» в Париже весной 1921 года выросло в исключительное художественное событие. «Только ее имя могло собрать в огромный, мрачный зал Trocadero — самого нелюбимого театра Парижа — такую массу публики и наполнить его сверху донизу в течение пяти вечеров»[2].

«Несмотря на тяжелое — и духовное, и материальное — состояние эмиграции, искусство наше не только не умирает, но постепенно завоевывает все шире и шире внимание западно-европейских художественных кругов»[3], — с этих слов начинает свое «Рассуждение о музыке» Скрябина и Стравинского Владимир Вальтер. За этими именами великих музыкантов современности он видит две совершенно несхожие тенденции развития музыки: «Если когда-либо возможно применение шопенгауэровского определения музыки как непосредственного выражения воли, то именно в данном случае, в оценке скрябинского творчества. Весь Скрябин — в мистическом, религиозном напряженнейшем устремлении. Вся его жизнь

---

[1] Фокин М.М. Маркиза (По поводу моей постановки моцартовского балета)//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 38.

[2] Светлов В. Анна Павлова//Жар-Птица. — 1921. — № 2. — С. 28.

[3] Вальтер В. Рассуждение о музыке. Скрябин и Стравинский//Жар-Птица. — 1922. — № 6. — С. 39.

была исканием выхода в иные, потусторонние миры. Музыка никогда не была и не могла быть самоцелью для Скрябина, она есть лишь средство, необычайно могущественное, для иных целей, стоящих уже по ту сторону человеческих деяний единой стихии жизни на области искусства, религии или философии»[1].

Из сказанного автор делает вывод, что «Скрябин в музыке — один из самых ярких представителей той целеустремленности в искусстве, к которой в области литературы принадлежит Достоевский, и методы воздействия их на читателя или слушателя имеют в корне что-то общее»[2].

Стравинский рассматривается автором как музыкальный антипод Скрябина. Вальтер считает, что Стравинский-человек и его музыка «как будто ничего общего между собой не имеют. Музыка представляет для Стравинского как будто замкнутое царство, в котором все вещи, наши земные, реальные вещи, имеют свою музыкальную окраску, свои музыкальные свойства...

Создание абсолютно ценных музыкальных произведений, независимо от того, будут они влиять на жизнь как реальная действующая сила или нет — вот цель творчества Стравинского. При всем своем радикальнейшем новаторстве, необычайной смелости ритмов, гармоний, сочетания тем, часто в ущерб старой музыкальной «красивости», давая необычайные по яркости и характерности колорита моменты (стоит вспомнить хотя бы «Гулянье» в «Петрушке»), Стравинский всегда неизменно остается в области «чистой музыки»[3].

Естественно, что, сравнивая этих совершенно не похожих друг на друга композиторов, автор касается и столь сильно привлекающего внимание вопроса о степени русскости того и другого: «Казалось бы, что Стравинский весь пропитан национально-русским духом. Как часто Стравинский пользуется русскими народными темами, ритмами, придавая им необычайную, брызжущую яркость и остроту. И несмотря на это, именно по характеру своего творчества Стравинский гораздо больше «европеец», чем Скрябин. Скрябин никогда не брал национально-русских народных тем, но самая «устремленность» его, одержимость делают его определенно национально-русским»[4].

Такие же чувства, как Скрябин и Стравинский — в музыке, вызывало у русских эмигрантов имя И.А. Бунина. С. Поляков-Литовцев начинает свой очерк о Бунине такими словами: «До сих пор не могу

[1] Вальтер В. Рассуждение о музыке. Скрябин и Стравинский//Жар-Птица. — 1922. — № 6. — С. 40.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

понять, как это мы, в старой России, просмотрели Ивана Бунина! Не вспомню, чтобы кто-нибудь прочитал о Бунине публичную лекцию. Даже в те баснословные годы, когда лекции читались решительно обо всех — чуть ли не об Анатолии Каменском — и устраивались общественные диспуты о том, что есть Лука из горьковского «На дне»: символ или просто старичок без паспорта?..»[1]

Анализируя творчество этого «крупнейшего и подлинного человека», автор подчеркивает, что «Бунин покоряет **внимательного** читателя необыкновенной остротой наблюдения и чудесной правдивостью изображения. Строгости рисунка у него соответствует аскетическая честность слова. Никогда Бунин не польстится на эффектный литературный прием, на красивую фразу»[2]. Автора восхищает богатая портретная галерея Бунина, охватывающая массу деревенских типов. «Одни из них написаны масляными красками, тщательно и густо; другие намечены акварельно; третьи чуть-чуть тронуты карандашом. Но все они одинаково изумительны своей яркой жизненностью»[3].

Встречи с русским искусством рождали ностальгические настроения, выражавшиеся и в прозе, и в стихах, и в публицистике, выливавшиеся в письма и на страницы дневников. После гастролей Художественного театра в Берлине и Париже начинающая поэтесса Е.А. Полевицкая прислала в редакцию «Жар-Птицы» такие стихи:

ДВОРЯНСКИЕ ГНЕЗДА

Так долог путь: ни вехи, ни приюта...
Ушли в века дни русского уюта,
Бессмысленно ревет, смывая жизнь, гроза
И вновь к былому тянутся глаза.
В чужом театре остров русской речи.
Недвижно замерли склонившиеся плечи
И над рядами реет грустный сон
О русской женщине тургеневских времен.
Она — предчувствие позорной нашей были...
Не ей ли там сквозь сердце меч пронзили?
И не она ли — мать, жена, сестра, —
Горит-трепещет в красной мгле костра?

[1] Поляков-Литовцев С. Иван Алексеевич Бунин//Жар-Птица. — 1921. — № 3. — С. 33.

[2] Там же.

[3] Там же.

Благословен ваш нежный образ Лизы!
Ее души волнующие ризы
Коснулись нас в час ночи грозовой
Надеждою нетленной и живой...[1]

Александр Трубников начинает статью о Петербурге в иллюстрациях Лансере словами: «Что имеем, не храним, потерявши, плачем...» Кто из нас, когда Петербург был близок, когда мы жили в нем, не бранил его за слякоть, холод и тьму, не мечтал вырваться из гнилого болота в веселый Париж или к лазурному морю! <...> Кто из нас теперь, когда Петербург далеко, не вспоминает с тоскою былого Петербурга, его широкого, величавого лика, его жизни и быта, его театров, музеев, лавок, курьезов?!»[2]

Другому певцу Петербурга посвятил свой очерк С. Горный. Герой этого очерка, русский Пиросмани, Евтихий Зотов — создатель вывесок, в которых «кипела сама жизнь», поскольку вывески, по убеждению Горного, «это театр, это музей улицы... Только мы, зачарованные путники, ходим меж символов, ходим по русской, простой улице, по Боровой и Казачьей, и думаем, что это простые будни, трактиры и булочные, мелочные и курятные. И не знаем, что это затихший, завороженный город. Две стены с Ван-Гогами и Сезаннами с Гулярной и Ямской»[3].

Как отмечает В. Костиков, глубоко исследовавший жизнь русской эмиграции 20-х — 30-х годов, письма эмигрантов этих лет друг к другу, своим друзьям, оставшимся в России, полны сетований на «обывательское болото эмигрантщины. Мало кто жаловался на трудности быта, на безденежье, на жизнь из милости. Жаловались на отсутствие смысла жизни, большого дела»[4]. В этом отношении характерно письмо графика Павла Анисимовича Харыбина, испытавшего всю тяжесть «горьких кочевий» — работавшего грузчиком, кочегаром, матросом на кораблях, раскрашивавшего цветным сахаром пряники в Константинополе — до того, как С. Маковский пригласил его на должность художественного редактора журнала «Искусство славян»: «В Москву меня очень и очень тянет. Ведь здесь постепенно идет какой-то моральный распад и рано или поздно туда попадут все за исключением спекулянтов.

---

[1] Полевицкая Е.А. Дворянские гнезда // Жар-Птица. — 1921. — № 3. — С. 32.

[2] Трубников А. Петербург. Иллюстрации Лансере и старинные гравюры // Жар-Птица. — 1921. — № 2. — С. 21.

[3] Горный С. Вывески (По русской улице) // Жар-Птица. — 1922. — № 9. — С. 32-33.

[4] Костиков В. Не будем проклинать изгнанье. — М., 1994. — С. 98.

Все начинания во всех областях имеют временный характер, и рано или поздно к ним пропадает интерес»[1].

Но обстановка в России не оставляла надежды на скорое возвращение. «Русский эмигрантский поток с каждым днем все шире охватывает Европу. Бегут все, кто может бежать. Но за последнее время особенно сильно хлынула волна людей искусства... Крупное место между бежавшими занимают артисты, среди них — лучшие представители наших театров. Если посмотреть кипы эмигрантских газет со всеми их объявлениями о концертах, балетах, спектаклях, можно легко представить себе, что находишься в самом разгаре большого сезона где-нибудь в Москве или Петербурге»[2], — писал журнал «Жар-Птица» в конце 1921 года. Тогда же на Запад пришло известие о гибели Н.С. Гумилева. Анализируя его стихи об Африке, «изданные незадолго до мученической смерти» (сборник «Шатер»), А. Черный пишет: «Какой шатер раскинул над головой томившийся среди красных дикарей поэт-заложник? О чем мог он писать в стране, где полный словесный паек отпущен только привилегированным Демьянам, жирным шутам, увеселяющим досуги тиранов? О чем мог он писать там, где даже несоветское выражение глаз считается смертным грехом, где выстрел наемного китайца в затылок сводит последние счеты с непродавшейся музой?»[3]

Естественно, что интерес к тем из собратьев по перу, кисти, сцене, кто еще остался в России, был особенно велик. Анализировались их книги, вышедшие как на родине, так и за ее пределами. Так, в первом номере журнала (1921 г.) опубликованы рецензии Андрея Левинсона на новые книги Блока («Незрячий пророк». — с. 44) и А. Черного на «Подорожник» Ахматовой, изданный в Праге. А. Черный пишет, что «на русском Парнасе уже давно творится неладное... Тем дороже сейчас эта, написанная только для себя, книжечка, увидевшая свет... в безумные дни 1921 года. Пленителен и честен в каждом слове этих стихов русский язык (все, что у нас осталось), пленителен и дорог образ самого поэта — русской женщины, души которой не коснулась ни одна капля грязи, воющей, кишащей накрашенными музами-проститутками улицы»[4].

В третьем номере журнала опубликованы последние страницы дневника Л.Н. Андреева, сопровожденные фотографиями — портре-

---

[1] Харыбин П.А. — П.Д. Эттингеру. 27.12.22. Прага // Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 182.

[2] Г.Р. К постановке «Саломеи» // Жар-Птица. — 1921. — № 3. — С. 2.

[3] Черный А. «Шатер» Гумилева // Жар-Птица. — 1921. — № 3. — С. 36-37.

[4] Черный А. «Подорожник» Ахматовой // Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 43.

том самого писателя, его детей Вадима и Саввы среди сугробов, с саночками; последней обители писателя в Финляндии — двухэтажного дома в мягком свете ночных фонарей, среди деревьев в инее, с расчищенной между сугробами дорожкой. Но покой, навеваемый фотографиями, диссонирует с тревожным состоянием автора дневника:

«8 сент. 19 г. И вчера, в три с половиной ночи — налет. Не буду рассказывать: так все отвратительно в мире, так невыносимо скучно жить, говорить, писать, что не хватает силы и желания написать хоть несколько строк. Для кого? Зачем?»[1]

10 сентября он описал сильную бомбежку, свое беспокойство за жену и детей, а 12 сентября Андреев умер.

О судьбе многих из земляков эмигранты вообще ничего не знали. Нередко умерших долго числили живыми, живых — погибшими. В этом смысле характерна корреспонденция Александра Трубникова «Как живет и работает И.Я. Билибин». Этот художник надолго исчез из поля зрения современников, многие считали его пропавшим без вести и даже погибшим. Трубников обнаружил Билибина в Египте, узнал, что он не хочет уезжать оттуда, надеясь сделать что-то существенное и «не пропустить Палестины, раз находишься в двух шагах от нее». Приведя для наглядности множество высказываний самого героя корреспонденции, автор пытается передать его мироощущение: «Я — единственный настоящий художник на весь Египет... Казалось бы, положение блестящее! — один на целую страну, никакой конкуренции, словом, золотые россыпи, а на самом деле еле удается чинить подметки. Ну да все это ерунда! Зато здесь удобно работать, и, главное, — идеально тихо и спокойно...»[2]

Это желание покоя после испытанных злоключений и страданий — чувство, которое роднит многих авторов и героев «Жар-Птицы». В упоении русским искусством, окружившим их на чужбине, они черпали силы для того, чтобы жить дальше и оставаться интеллигентными людьми, патриотами растерзанной России.

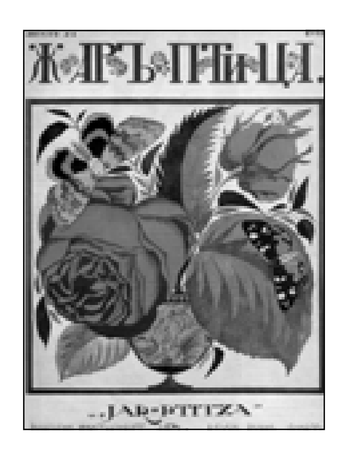
Важную роль в создании и функционировании журнала играли аполлоновцы С. Маковский, Л. Бакст, С. Лукомский, А. Трубников, и естественно, что приоритеты журнала также оказались аполлоновскими: активная поддержка молодых талантов, сохранение и переосмысление лучших традиций русского классического искусства в совре-

---

[1] Последние страницы дневника Л.Н. Андреева//Жар-Птица. — 1921. — № 3. — С. 24.

[2] Трубников А. Как живет и работает И.Я. Билибин//Жар-Птица. — 1921. — № 2. — С. 33.

менном творчестве. Естественно, что эмигрантская жизнь также накладывала отпечаток на проблематику журнала: он неназойливо, но постоянно поддерживал патриотические чувства читателей, обсуждал такие проблемы, как новый репертуар советских театров, неразумная борьба оркестрантов против диктата дирижера за коллективное(!) руководство оркестрами, распродажа и утрата для общества бесценных предметов искусства из русских частных коллекций как в самой России, так и за ее пределами, необходимость сохранить традиции русского балета с помощью школ с русскими примами-балеринами в роли учителей и т.д.



Как большинство литературно-художественных журналов, «Жар-Птица» публиковала и литературу, и художественную критику, соотношение между ними было примерно 1:1, приблизительно поровну печаталось стихов и прозы. Среди близких к журналу поэтов были и снискавшие себе славу в России И. Бунин, Н. Крандиевская, Вс. Рождественский, В. Ходасевич, и начинающие — Н. Берберова, Н. Кальма, Н. Минский, Е. Полевицкая, Г. Струве, Л. Чацкий. Наиболее часто печатались К. Бальмонт, В. Сирин (Набоков), А. Черный. Из прозаиков активно сотрудничали с журналом Б. Пильняк, А. Ремизов, И. Соколов-Микитов, почти в каждом номере печаталась Тэффи. Кроме рассказов журнал публиковал маленькие повести («Облака» И. Лукаша), короткие пьесы («Души чистилища» Б. Зайцева), мемуары («Десять ртов» Василия Немировича-Данченко), сказки (особенно северные — И. Сергеева и Н. Пинегина), дневники и т.п.

Среди критических материалов преобладали рецензии на произведения изобразительного искусства (их 60%), из них две трети — именно рецензии, оставшаяся часть содержит почти в равных пропорциях заметки, корреспонденции, статьи, очерки и эссе. Наибольшей глубиной и серьезностью отличались рецензии, статьи и эссе Сергея Маковского, Андрея Левинсона и Вл. Татаринова, а также немецкого исследователя русской живописи и графики Марка Осборна. Среди материалов по изобразительному искусству преобладали персоналии: анализировались работы Бакста, Билибина, Врубеля, Головина, Б. Григорьева, Добужинского, Кравченко, К. Коровина, Лансере, Левитана, Малявина, Пастернака, Сомова, Сорина, Судейкина и Шагала — то есть в основном тех же, кому посвящал свои страницы

«Аполлон», может быть, за исключением Сорина, который расцвел уже в эмиграции.

Около 25% критических статей и рецензий было посвящено театру. Основной повод для публикации — гастроли в Европе и Америке балета Дягилева, Мариинки, МХАТа, Русского Романтического театра, новые постановки русских режиссеров в Европе («Саломея» О. Гзовской и В. Гайдарова, «Маркиза» М. Фокина). Среди театральных рецензий персоналий гораздо меньше, и посвящаются они выдающимся актерам: Анне Павловой, Качалову, Книппер-Чеховой, Шаляпину. 15% материалов рассказывают о новых книгах и музыке.

Необходимо особенно отметить художественное оформление журнала. Редактор-издатель А.Э. Коган и художественный редактор Лев Бакст приложили немало усилий, чтобы журнал был подлинным произведением искусства. И полиграфическая база издательства «Русское искусство» давала возможность сделать его таким. Каждой публикации о художественном творчестве предшествовал (или сопутствовал) «пакет» прекрасно выполненных репродукций с работ художника или объединения художников, или выставки, о которых идет речь в материале. Репродукции подбирались таким образом, что служили иллюстрациями к публиковавшимся на соседних страницах стихам и рассказам. Так, рассказ Тэффи «Соловки» (№ 1) иллюстрируется изображениями рериховских монастырей в снегу и зимними пейзажами Финляндии Василия Шухаева; рассказ А. Ремизова «Трактир» (№ 2) сопровождается портретами купцов и жанровой картиной В. Шухаева, изображающей трактир; репродукциями декораций Кустодиева, на которых изображены торговые ряды Костромы, кустодиевскими портретами купчих; рассказ А. Толстого «Четыре картины волшебного фонаря» (№ 3) иллюстрируется натюрмортами С. Чехонина из серии «Русский фарфор» и портретом дамы в сценическом наряде с театральными масками в руках кисти А. Яковлева.

Таким образом, значение иллюстраций оказывалось более многоплановым, чем это было принято ранее:

а) они являлись иллюстрациями к литературным произведениям — стихам и прозе;

б) они давали широкое представление о творчестве художника, которому была посвящена статья в данном номере журнала;

в) они помогали сравнить творчество данного художника с аналогичными работами его современников и тем самым выявить своеобразие его творческой манеры.

Публикации о музыке, балете и драматическом театре также чаще всего иллюстрируются «пакетами», но уже не картин, а очень хорошо выполненных фотопортретов актеров в той или иной роли. Нередко

такой «пакет» даже не сопровождается отдельным текстом, в таком случае подписи под фотографиями более подробны и содержат достаточное количество самой свежей информации.

Новым для русского литературно-художественного журнала было наличие в каждом номере нескольких рекламных текстов, очевидно, необходимых для поддержания журнала на плаву. Справедливости ради следует отметить, что редакция принимала в основном ту рекламу, которая соответствовала его эстетическому кредо. В основном рекламировались книги (чаще всего — по искусству), женские наряды, рояли, картины, парфюмерия, чай и сладости. Повторы объявлений были крайне редкими, примерно 1:10, более двух раз ни одна реклама не повторялась. Примерно половина ее сопровождалась хорошо выполненными иллюстрациями.

С.К. Маковский был одним из самых активных корреспондентов журнала, и качество его материалов было очень высоким. Не случайно, когда журнал «Наше наследие» в ретроспективе художественных журналов начала века представлял «Жар-Птицу», то первым из отобранных для публикации материалов было эссе Маковского о творчестве С.А. Сорина. Свою широчайшую эрудицию автор продемонстрировал уже в первых строках эссе, приведя высказывание французского живописца и рисовальщика конца XVII — начала XVIII века Жана Огюста Доменика Энгра и буквально одной фразой определив его место в искусстве нынешнем. «La ligne c'est tout» — это слово Энгра по-новому звучит в наши дни. Как известно, художники последнего призыва, ярые антиимпрессионисты, заговорили хором о классицизме. Имя Энгра, бесподобнейшего мастера линии, стало опять боевым кличем. Долой живопись «впечатления», прочь от эстетики красочного пятна и воздушных шалостей кисти, прочь — к устойчиво построенной картине, к ритмическому равновесию, к закономерностям формы! Все громче шумят кубисты: угрюмый вождь их, Пикассо, возрождает Энгра»[1]. «Нам, русским, это обращение «новых» к искусству «вечных» не кажется неожиданным», — добавляет Маковский и разъясняет, что русская передовая живопись еще в конце 90-х годов минувшего века, то есть задолго до кубизма, восприняла «классический урок предшественников», который, в сущности, и указал ей дорогу. В качестве примера он приводит творчество таких разных по манере, но одинаково хорошо чувствующих «линию» художников, как Сомов, Петров-Водкин, Яковлев, Шухаев. Но, — с удовольствием напоминает Маковский, — практика уже в начале века была подкреплена теорией,

[1] Маковский С.К. Портреты С.А. Сорина//Наше наследие. — 1989. — № 1. — С. 152.

причем теорией аполлоновской: «Бакст, прозорливо наметивший пути классицизма в современной живописи через «огрубление и ландшафтность» (его статья в «Аполлоне» 1909 г.), тогда же — помню, как сейчас, — говорил мне: «Мир искусства» — школа модернизма именно в таком, классическом смысле; потому что будущая живопись назовется — l'art de la belle ligne (искусство прекрасной линии). Теперь, когда в борьбе с импрессионизмом европейское новаторство настроено на классический лад и заблудившиеся в тупиках беспредметной кубистики исследователи Пикассо «возрождают Энгра», эта мысль, высказанная Бакстом тринадцать лет назад, вспоминается, как пророчество»[1].

Прослеживая путь Сорина от студенческих времен, критик подчеркивает, что он всегда оставался «верен завету умных и сильных: работать так, как подсказывает личный опыт и личный вкус, без боязни прослыть отсталым, не подражая чужой новизне. Что говорить — нелегкая задача!»[2].

Подчеркивая постоянное недовольство Сорина собой и стремление к совершенству, Маковский вспоминает личные встречи с художником: «Как начнет говорить о себе, все у него «не то» да «не так», но «опыт и личный вкус» позволяли Сорину писать удивительные портреты, восхищавшие знатоков, но не удостаиваемые внимания критиков. И этому Маковский тоже находит объяснение: «Что бы ни утверждала критика, все измеряющая мерой самоновейшего экспериментаторства, метод, избранный Сориным, труднейший: идеализация и преемственность в век, отвергающий идеал и столь непочтительный к традиции. В атмосфере современного художественного огрубления, поощряемого хитрыми теориями неопримитивизма, сохранить эту чистоту намерений, не сбиваясь на сладкий шаблон — поистине подвиг»[3].

Эссе Маковского иллюстрируется портретами красавиц В. Тищенко и А. Доссель, в которых за красотой внешней видна и красота душевная. Автор углубляется в рассуждения о психологии творчества (совершенно не свойственной большинству художников — его современников) и делает вывод, что в искусстве портрета моральная и эстетическая сторона неразделимы. «Портретист — исповедник и исповедывающийся одновременно. Тайна чужого лица, зоркость художника, мудрость и совесть его соприкасаются до полного слияния в одиноком замкнутом мире-образе, который мы называем портретом.

---

[1] Маковский С.К. Портреты С.А. Сорина//Наше наследие. — 1989. — № 1. — С. 152.

[2] Там же.

[3] Там же.



С. Сорин. Портрет В. Тищенко

Вот почему, как давно сказано, хороший портрет — менее похож на модель, чем модель похожа на свой портрет»[1].

Сославшись на мнение французского специалиста по русскому искусству Дени Роша, Маковский называет Сорина наследником великих портретистов XVIII века Левицкого, Рокотова и Боровиковского и закольцовывает эссе тем же, с чего начал — рассуждением о линии: «Он любит закруглить форму и изящно выгнуть линию. Руки его красавиц унаследовали от Ван-Дейка грациозное бессилие своих утонченных суставов... Но глубоко несправедливо было бы охарактеризовать «грациозным бессилием» весь рисуночный стиль этого даровитого мастера, как пытаются иные ценители. В том возрождении классических совершенств, которое грезится сейчас рядом с достижением всех признанных и непризнанных творцов, La belle ligne Сорина, — а ведь «линия — всё», безусловно, постоит за себя, как бы ни был он далек от совершенства. Ведь совершенны — боги»[2].

Стоит заметить, что в дореволюционные времена Сорин не был ни мирискусником, ни аполлоновцем и выставлялся чаще всего на академических выставках. Зато другой герой Маковского — Малявин — можно сказать, взлелеян мирискусниками и лично Дягилевым, им он обязан высшими наградами на Всемирных выставках, ибо без Дягилева, Философова, Маковского и других устроителей этих выставок Малявину просто было бы не попасть на них: академики и передвижники к новаторству вообще и к импрессионизму в частности относились равно отрицательно.

Маковский был близко знаком с Малявиным. С личного воспоминания он и начинает эссе о нем: «Вот я закрыл глаза и вспоминаю: Малявин... Ровно двадцать пять лет назад я часто с ним встречался. Он уже закончил Академию и, проработав два года у Репина, писал «Смех» на звание художника. Маленький, смуглый, с монгольскими скулами и длинными, черными и гладкими, как бывает у цыган, волосами. Многие тогда говорили: гениальный мужичок. «Старики» сварливо добавляли:

---

[1] Маковский С.К. Портреты С.А. Сорина//Наше наследие. — 1989. — № 1. — С. 152.

[2] Там же. — С. 155.

«Декадент». А Дягилев, выпускавший в ту пору первую тетрадь «Мира искусства», снисходительно улыбался и готовил непокорному питомцу Академии почетное место на своих выставках»[1].



Ф. Малявин. Автопортрет. 1900-е годы

Обратим внимание на то, как много сказано в одном абзаце: и какие-то штрихи биографии художника, и его портрет, и расстановка сил в художественном мире. И снова воспоминание, на этот раз — о первых малявинских «дерзостях», его необычных картинах: «Одну из «Баб» как сейчас вижу. Подбоченившись, ухмыляясь и жмурясь от знойного света, она уставилась на меня, такая живая да разудалая, — вот выпрыгнет из холста и пустится в присядку. А сарафан — кумачовый огонь, смотреть весело; и резкая иссиня-черная тень на лбу, почти неправдоподобная тень, к ней надо привыкнуть. Да и вся картина, легкая, задорно-своевольная и по краскам, и по рисунку, рядом с немощными жанрами из академических мастерских, вызывала какое-то раздраженное недоумение. Вызывала тогда, в те, уже далекие дни бунтарских надежд и борьбы за свободу нового искусства.

Солнцем и землей родного раздолья пахнуло на всех нас, антиакадемистов, от малявинских пленэров, в которых, однако, так неожиданно сочеталось свое, русское, деревенское, с импрессионизмом не то бенаровским, не то в цорновском духе. Если в основе и чувствовалась школа Репина, то выводы из этой школы были никак не «репинские», а самостоятельные и по-европейски смелые»[2].

Маковский кратко рассказывает биографию Малявина, который из села Казинка Самарской губернии четырнадцатилетним подростком отправился на Афон, где его после шестилетнего послуха нашел и привез в Академию скульптор В.А. Беклемишев. «Академический ареопаг, разумеется, отверг конкурсную картину «Смех», но вскоре ее приобрела Венецианская современная галерея»[3].

Этот жизненный парадокс, очевидно, окончательно убедил художника в том, что надо идти собственным путем, что он и сделал. «Усвоив с завидной легкостью все, чему могла научить казенная школа и в особенности сам Репин, рисовальщик и живописец совершенно

---

[1] Маковский С.К. Малявин//Жар-Птица. — 1923. — № 10. — С. 2.

[2] Там же.

[3] Там же.

исключительный, что ни говори, — Малявин не поддался ни духу этой школы, ни авторитету знаменитого учителя. Он остался верен себе и, когда овладел техникой, начал работать так, как требовал его бурный темперамент и как подсказывала «революционная современность»[1].

Далее Маковский подчеркивает, что парадокс со «Смехом» — не случайность. Не вписавшийся в академические каноны Малявин отлично вписался в европейское искусство начала века: «Эпоха начала столетия сделала его фанатиком ярко красочных симфоний, причем он постепенно отдалялся от импрессионистского пленэра в сторону эффектных вихревых цветогамм. На фоне этих вихрей жанровое содержание Малявинских картин, — его «бабы» в пестрых сарафанах и платках, выхваченные из крестьянского быта и вместе с тем преувеличенные, фантастично-могучие, — вырастало для современников в некий символ варварской, до жути колоритной «всея Великой Руси»[2].

И снова автор подчеркивает, что не академические наставники толкнули художника «на путь красочного симфонизма», а скорее его друзья — Константин Коровин и Левитан, «но ведь и они вдохновлялись Парижем, оттого и писали не по-передвижнически свежо»[3].

Любовь Маковского к художнику — любовь взыскательная, он видит не только его несомненные достоинства, но и недостатки, проистекающие и от несоответствия его таланта школе, в которой развивался этот талант, и, может быть, от самой натуры художника: «Его не то что погубило, — он остался крупной величиной и работает до сих пор, хотя одно время и казалось, что «весь вышел», а умалило излишество темперамента, нутра, не сдержанного культурной волей. Врожденных сил хватило, чтобы почти внезапно выявиться, но не хватило — для последовательного самораскрытия. Подвиг художника ведь не только стихийная центробежность, но и центростремительное оформление»[4].

Но заканчивать эссе об одном из своих любимых художников на такой грустной ноте Маковскому явно не хотелось, и он решил привести в заключение мысль самого Малявина (с которой Маковский был согласен) — как он понимал значение собственного творчества. Получилось искренне и весомо: «Он не все понял, сделавшись модным художником после первых же эффектных выступлений, но с прозорливостью гениальной натуры многое почувствовал и прежде всего, — что русская крестьянская стихия, «красная Русь», прекрасный мате-

[1] Маковский С.К. Малявин//Жар-Птица. — 1923. — № 10. — С. 3.

[2] Там же. — С. 4.

[3] Там же.

[4] Там же.

риал не для нравоучительного жанра или бытовой этнографии в стиле передвижников, а для живописи радостных красочных великолепий»[1].

Интересна статья Маковского о русской книжной графике, спрос на которую на Западе был огромен, но условия книгопечатания губили книжную эстетику. Маковский отмечает положительную роль «Мира искусства» в развитии книжной графики XX века, наложившего на нее «отпечаток ретроспективного изящества и чисто петербургского пристрастия к «ампиру»... иначе говоря, русский книжный «модерн» как-то сам собой облекся в прадедовский наряд, видоизмененный, приспособленный с большим тактом к требованиям современности и все же по духу не новый, а веющий призраками прошлого»[2].

Примерно то же самое происходило и в Европе, что дало возможность «патриотам XIX века» заявить, что мирискуснический ампир — «беспочвенная иноземщина». Но графика Бенуа, Добужинского, Лансере, Нарбута, Сомова понравилась читателям и прижилась в издательствах, обратившись в устойчивую традицию. Ее дополнил васнецовско-врубелевский неорусский ренессанс, «который заострил своим сказочным узором мирискусник Билибин». Маковский подчеркивает, что влияние московской графической школы не выплеснулось за пределы журналов «Весы» и «Золотое руно». Не смогли выразиться в книге и кубисты. Задумываясь над этими явлениями, Маковский приходит к объяснению: «Большая часть картин Сомова, Александра Бенуа, Добужинского, Лансере... настолько же картины, насколько иллюстрации ... их легко представить себе составными частями книги: преобразить в заставки, связать с поверхностью набранной ими рукописной страницы. Их композиция не стремится в глубину — вот одна из причин. Они как бы задуманы «от книжного листа» <...> И техника названных художников вполне отвечает этому стилю: не только потому, что они пользуются карандашом, акварелью и гуашью предпочтительно перед масляными красками, а потому что по всей фактуре живопись их близка к цветному рисунку»[3].

Далее автор характеризует книжную графику лучших петербургских мастеров, считая «самым живописным» из них Бенуа, который «и в «Азбуке», и в иллюстрациях к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» остается тем же остроумнейшим импровизатором, что и в своих «Версалях», и делает изящный вывод: «Искусство и ремесло нашли общий

---

[1] Маковский С.К. Малявин//Жар-Птица. — 1923. — № 10. — С. 5.

[2] Маковский С.К. Русская графика нового века//Жар-Птица. — 1922. — № 8. — С. 33.

[3] Там же. — С. 34.

язык, и на нем, на тончайшем языке книжного рисунка, было рассказано много, чего не скажешь словами»[1].

Из всех видов изобразительного искусства Маковский менее других любил скульптуру, хотя с некоторыми скульпторами, например с Паоло Трубецким, дружил, бывал в его тогдашней мастерской в Нейи, под Парижем — огромном сарае с верхним светом, уставленном до потолка готовыми и не совсем готовыми скульптурами — фигурками людей, всадниками, большим бюстом Бетховена. И может быть, из-за этого спокойного отношения к скульптуре он более зорко замечал успехи скульпторов и писал о них с удовольствием. В этом отношении интересна статья «Русская скульптура в осеннем салоне». В ней он подробно останавливается на состоянии изобразительного искусства вообще, отмечает успехи «arts appliqués» (прикладного искусства), «усталость художников кисти и резца», когда уже все испробовано и путь вперед неясен, скорей всего — это «возвращение к природе, к изобразительности и колориту». «Беспредметный конструктивизм почти отсутствует. Краски по большей части еще погашенные, смешанные с «угольной копотью», но эта постсезанновская традиция, видимо, изживается: на многих «молодых» холстах опять солнце и воздушная синь. Соответственно жизненнее стал и рисунок. Круглящаяся форма вытесняет кубистские «углы»[2].

Эта новая тенденция обращения к реальности наиболее убедительно выразилась в скульптуре. Маковский увидел на выставке «много живых портретов, вылепленных строго и скромно, сплошь да рядом с оглядкой на вечные образцы Ренессанса, Греции, Египта, но без стилизационных излишеств»[3]. Классический урок благотворно повлиял на скульпторов, — делает вывод Маковский и с гордостью отмечает, что «русские произведения — а их немало — особенно выделяются: почти о каждом можно сказать что-то хорошее»: у Мещанинова он отмечает совершенство обработки камня и отличное взаимодействие формы и материала, у Орловой — «остроумнейшее совпадение Египта и современнейшей современности»[4]. Автор корреспонденции не скрывает, что такой успех русской скульптуры — явление для него новое: «Русская скульптура не слишком баловала прежде. Ее преемственность слаба. В гениальном Париже пример Родена и Майоля...

[1] Маковский С.К. Русская графика нового века//Жар-Птица. — 1922. — № 8. — С. 34.

[2] Маковский С.К. Русская скульптура в осеннем салоне//Жар-Птица. — 1923. — № 13. — С. 35.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 36.

прошел не бесследно для нашей молодежи. Если она на перепутье, то все же дорога к зрелому мастерству видна...»[1]

Художественный отдел журнала, которым руководил Маковский, готовил материалы не только об изобразительном искусстве, но и о театре, балете, музыке. И хотя основной массив опубликованных им в «Жар-Птице» эссе, рецензий, корреспонденций, заметок посвящен изобразительному искусству, он писал и о театре, особенно о Московском Художественном, который любил и знал, в котором работала его кузина Ольга Пыжова, к моменту гастролей в Европе и Америке ставшая одной из мхатовских звезд.

В первом же номере «Жар-Птицы» была опубликована статья Маковского «Художественный театр за границей», в которой он не обходит стороной и политические аспекты, в частности разделение театра на две труппы: «Удивительны парадоксы современности, и один из удивительнейших — слов нет — раздвоение Московского Художественного театра. Еще недавно казалось: что бы ни было, театр Станиславского и Немировича-Данченко не может, не изменив себе, не утратив сущности своей, отказаться от того единства вдохновляющей воли, которому служил он верой и правдой с лишком двадцать два года. Неделимым, неразрывным целым мыслился Художественный театр. Однако случилось немыслимое. Россия раскололась. Распалась надвое русская культура. И вот неожиданно для себя и по счастью для нас, эмигрантов — если дозволительно говорить о нашем счастье! — раздвоился Художественный театр, хоть и остался, конечно, духовно единым»[2].

Как видим, в этом рассуждении о разделении театра нет злорадства, иногда проскальзывающего в материалах эмигрантов. Наоборот, автор интересуется и жизнью другой половины труппы, оставшейся в России, радуется ее успехам: «На днях я расспрашивал о Москве одного чеха, вернувшегося оттуда несколько месяцев тому назад. Он особенно восторгался «Дочерью мадам Анго» в постановке Немировича-Данченко. Не хвалил, а умилялся... «Ничего похожего на Западе», — повторял мой собеседник, видевший на своем веку знаменитые оперетты Парижа, Берлина, Вены... Театр в Камергерском переулке еще раз одержал настоящую победу таланта и вкуса. И в какое время, в каких труднейших условиях для веселого творчества, для всякого творчества! Искристая легкость игры, костюмы, декорации, стиль,

---

[1] Маковский С.К. Русская скульптура в осеннем салоне//Жар-Птица. — 1923. — № 13. — С. 35-36.

[2] Маковский С.К. Художественный театр за границей//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 19.

бесподобная законченность деталей, передающих аромат позавчерашнего Парижа, — все это увлекает, захватывает, как в лучшие дни Театра, невзирая на ужас, что творится за его стенами. Ну разве не парадокс и не чудо? Ленинский Кремль, чрезвычайка, голод, комиссарская публика, грызущая семечки, артисты, в свободные часы «халтурящие» по деревням мерзлую картошку, чтобы как-нибудь прокормиться, и этот блестящий, не в пример Парижу и Вене, изысканно волнующий спектакль, легкомысленная Анго на подмостках театра, временно покинутого частью лучших своих сил»[1].

Описывая невиданный успех МХТ в Европе, критик отмечает, что это — успех всеобщий: русского театрального дела, русской драматургии, русских артистов и «русской души», выраженной русским искусством, поскольку «пленило, завораживало иностранцев именно **русское**»[2], доказательство этого — успех Чехова у людей, не понимающих ни слова по-русски.

Подводя итог сказанному, Маковский как бы признает и собственную неправоту — в руководимом им «Аполлоне» больше писалось об авангардном театре, чем о традиционном: «Мы слишком придирчиво относились, «хоронили», провозглашали новый театр как антитезу чеховскому реализму... Но вот все рухнуло на Руси, а Художественный театр живет, и тот же Чеховский репертуар, та же красота «естественности и сердца» повергают в изумление искушенную новаторством Европу»[3].



В.И. Качалов — Гамлет, О.Л. Книппер-Чехова — Гертруда. 1921

Любимым артистом МХТа у Маковского был Качалов. Любимой ролью Качалова — Гамлет. Заядлому театралу Маковскому пришлось видеть на сцене нескольких европейских Гамлетов, но перед спектаклями МХТа в Праге (1921 г.) он прочитал пьесу еще раз: «В который раз? И опять мне показалось, что я прочел впервые... Гениальные творения — как глубина морей! Сколько ни погружается водолаз, не измерить бездны;

---

[1] Маковский С.К. Художественный театр за границей//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 19.

[2] Там же. — С. 20.

[3] Там же. — С. 21-22.

сколько ни перечитывай — все новость и чудо!»[1] Поэтому неудивительно, считает Маковский, что каждый актер исполняет роль Гамлета по-своему, и, может быть, играет даже больше себя, чем автора, внося в образ и собственное понимание эпохи, ее философии, взглядов и вкусов. Поэтому и Гамлет Качалова не похож на европейских Гамлетов, как не похож и на качаловского Гамлета девятилетней давности, сыгранного в спектакле символиста Гордона Крэга: «На этих спектаклях в Праге Качалов играл несравненно горячее и проще... Он вырос за эти годы и научился самостоятельно вникать в произведения гения, которые Гете назвал «необъятными книгами человеческих судеб»[2].

В 1922 году рецензии на спектакли МХТа за рубежом были опубликованы в сборнике, в него вошла и статья Маковского «Гамлет Качалова». Через 30 лет он снова вернется к этому образу, и одна из глав книги «Портреты современников» будет называться «Гамлет — Качалов».

Встречались в «Жар-Птице» и рецензии на произведения самого Маковского. Так, в самом начале 1924 года в петроградском издательстве «Петрополис» была издана книга С.К. Маковского и Ф.Ф. Нотгафта «Графика Добужинского». Как уже отмечалось, Маковский любил этого художника и неоднократно обращался к его творчеству. Каким-то образом огромный том in quarto в серо-золотой обложке попал в редакцию «Жар-Птицы» еще до выхода в свет всего тиража книги, и рецензия В.Е. Татаринова на нее появилась в тринадцатом номере журнала.

М. Добужинский. Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи». 1922

Татаринов отмечает, что в книге Маковского много личного — к моменту ее написания Петербург уже шесть лет был для него страной воспоминаний. «Текст «Графики Добужинского» написан человеком, который весь в великом и широком фарватере русского искусства и как-то особенно близок тому художнику, о ком он говорит. Достоевский — Петербург —

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 361.
[2] Там же. — С. 373.

Маковский — замкнутый круг, где все части однородны, созвучны друг другу»[1].

В самом начале книги о Добужинском Маковский отмечает: «Его творчество да и весь облик — стройный, по-европейски сдержанный, чуть насмешливый — может быть, самое петербургское из всех воспоминаний моих о Петербурге»[2]. Обращаясь к читателям, он задает вопрос: «Можно ли примирить между собою эти три столь разных Петербурга: полубред «Записок из подполья», мечту ретроспективистов «Мира искусства» и сон-воспоминание младенческих лет? Примирить так, чтобы не каждый Петербург волновал отдельно, а все вместе, дополняя друг друга, сливаясь в художественное целое?» — и отвечает: «Примирение я нахожу в графике Добужинского. Для меня волнующая прелесть этой графики в «петербургскости», одинаково близкой и Достоевскому, и Пушкину, и... Андерсену. Положительно не знаю, какая нота звучит у него сильнее... я имею в виду не один петербургский пейзаж Добужинского, но весь аромат его графической лирики... Добужинский всегда грезит и всегда наблюдает, любит и посмеивается, оплакивает дни минувшие и связан с явью, жестокой, мучительной, подчас безотрадной, подчас увлекающей терпким волшебством. В Добужинском отлично уживается эстет, забавник и психолог: эстет, сентиментально оглядывающийся назад, на милые петербургские могилы и на милую русскую провинцию времен очаковских, забавник, умеющий как никто очаровать игрушечной чертовщиной, психолог, более глубокий, чем это кажется на первый взгляд, знающий цену искушениям и призракам жизни»[3].

В.Е. Татаринов отмечает в рецензии интересную мысль Маковского о магичности графики, ее мистичности и даже оккультности, которые критик видит «в отказе от пространственной глубины, в подмене перспективного изображения плоскостным». « Он согласен, что «третье измерение не нужно графике, в то время как нужно живописи, особенная выразительность графики — в плоскостном изображении... Графика сродни заклинательному знаку. Графический рисунок как бы утрачивает изобразительный смысл, становится средством прямого художнического внушения... Чем графичнее графика, тем естественнее ее тяготение к мистике. Чем больше удаляется она от живописного рисунка, тем резче являет оккультность своей природы. Магия

---

[1] Татаринов В.Е. Графика Добужинского//Жар-Птица. — 1923. — № 13. — С. 34.

[2] Маковский С.К., Нотгафт Ф.Ф. Графика Добужинского. — Л., 1924. — С. 9.

[3] Там же. — С. 10-11.

Добужинского усмехается и шутит, как болотный огонек, перескакивая с предмета на предмет, заводит в лабиринты карликовых цветников, рассыпается точками, разбрызгивается лучиками, завитыми змейками, дразнит эротическими намеками. Он любит повествовательный узор, вскрывающий какую-то суть литературного произведения и словно усмехающийся над обвороженным читателем: фейерверки извилистых пятен и зубчатых линий, звезд, полумесяцы, арабески, светильники, копья, стрелы, проколотые сердца, шпаги, маски, мальтийские кресты, знаки Зодиака, ключи Соломона»[1].

Автор рецензии больше цитирует работу Маковского, чем анализирует, и его можно понять — лучше, чем сам Маковский, об искусстве написать трудно. Действительно, он «весь в фарватере русского искусства», и каждый герой его эссе тоже рассматривается на фоне такого фарватера. Деятельность Добужинского развивается на фоне деятельности «Мира искусства», а «Мир искусства» для Маковского — «целая эпоха и теперь еще не закончившаяся, как будто, невзирая на художественные сдвиги текущего десятилетия: эпоха декоративной выдумки, стилизма и лирического гротеска. Я подразумеваю прежде всего живопись и графику, но это определение можно отнести с оговорками и к литературе, и даже к музыке. «Мир искусства» ретроспективен, мирискусники — энтузиасты старины. Но в то же время, мы знаем, мирискусничество, как мировоззрение, отнюдь не уклон к художественной консервативности, а, напротив, последовательное приятие находок и соблазнов новаторства»[2].

«Находки и соблазны новаторства», развивающиеся на широком фоне истории искусства, уважающие его традиции, — главная тема творчества Маковского. О них он пишет и в газетных рецензиях, и в «Жар-Птице», и в книгах, над которыми не перестает работать параллельно с журналистикой. В 1925 году «Жар-Птица» прекращает свое существование, но на смену ей приходит не менее роскошный и красочный журнал «Искусство славян». Он печатается не только на русском, но и на других славянских языках. Редактором журнала стал Маковский, художественным редактором — П.А. Харыбин. О содержании первого номера можно судить по письму Харыбина Эттингеру, написанному накануне выхода его из печати: «Кроме литературного отдела, где печатаем М. Цветаеву, А. Белого, Ходасевича и С. Кречетова (не считая чехов), идут четыре статьи очень обстоя-

---

[1] Татаринов В.Е. Графика Добужинского//Жар-Птица. — 1923. — № 13. — С. 34.

[2] Маковский С.К., Нотгафт Ф.Ф. Графика Добужинского. — Л., 1924. — С. 13.

тельных. 1 статья Маковского «Мир искусства» за рубежом»... Это первый журнал, который объединяет славян на почве искусства. Заинтересованы журналом везде: и в Сербии, и в Болгарии. Браиловский и Ноаковский не идут в первом номере»[1]. В последний момент статья С. Ноаковского о польской архитектуре все-таки была включена в первый номер, а статья С. Маковского о декорациях Л.М. Браиловского для театра в Белграде была опубликована во втором. Кроме названных авторов активно участвовали в работе журнала Н.И. Васильев, Г.К. Лукомский, Н. Милиоти, Местрович, Цадкин, Эренбург. После второго номера ввиду страшной дороговизны типографских работ (а журнал печатался в Вене) пришлось сменить полиграфическую базу. Третий номер «Искусства славян» вышел уже в Лейпциге.

Постепенно центром эмигрантской жизни становится Париж: в нем не было революционных потрясений, как в Германии, было множество разных общественных фондов, оказывавших материальную помощь особенно бедствовавшим эмигрантам, кроме того, вся интеллигентная часть эмиграции с детства знала французский язык, то есть в общении с местными жителями не существовало языкового барьера. Париж становится центром культурной и политической жизни эмиграции, по интенсивности которых его можно было сравнить с Петербургом и Москвой. Здесь выходило несколько крупных газет («Руль», «Дни»), в том числе две ежедневные: «Последние новости» (более левого направления) и «Возрождение» (более правого). Издавались журналы «Иллюстрированная Россия», «Современные записки», «Числа». Существовали русские лицеи, гимназии, школы, в том числе музыкальные, балетные, рисовальные, русская консерватория, богословский и коммерческий институты, Военная академия и множество различных кружков и союзов.

В 1925 году Маковский тоже перебирается в Париж и с 1926 года начинает работать в «Возрождении». Эта газета была создана Петром Бернгардовичем Струве, переехавшим из Праги в Париж годом раньше Маковского. Главной задачей газеты Струве считал борьбу с большевиками и объединение вокруг редакции русских эмигрантов без различия их партийной направленности. В какой-то мере она противостояла «Последним новостям» П.Н. Милюкова, хотя Струве утверждал, что понятия правизны-левизны устарели и для эмигрантской действительности не типичны. Либеральный консерватизм, по его мнению, должен стать удобной позицией для объединения эмиграции.

---

[1] Харыбин П.А. — П.Д. Эттингеру. 27.12.22. Прага//Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. — М., 1989. — С. 182.

Смысл названия был в напоминании о главной цели — национальном и духовном восстановлении России. П.Б. Струве охотно взялся за организацию газеты, 3-4 раза в неделю писал для нее передовые статьи под рубрикой «Дневник политика» — о жизни эмиграции и о событиях в России, но постепенно отошел от дел, передав руководство газетой А.О. Гукасову. Он-то и пригласил Маковского на пост ответственного секретаря редакции. Среди сотрудников редакции Маковский нашел много новых знакомых — здесь работали А. Амфитеатров, И. Бунин, А. Куприн, И. Лукаш, Л. Львов, А. Ремизов, Н. Рощин, Ю. Семенов, Н. Тэффи, И. Шмелев. Появились и новые друзья, в том числе литератор и художник Ю. Анненков, много позже написавший в мемуарах: «Я познакомился с Сергеем Константиновичем в Париже, в 1925-м году, когда мы оба оказались в этом городе, и с тех пор, на протяжении тридцати семи лет встречался с ним у него, у меня, на литературных вечерах, иногда — на выставочных вернисажах, на театральных премьерах, на концертах, а также у наших общих друзей и знакомых... Всегда жизнерадостный, безупречно элегантный и гостеприимный, Сергей Константинович был интереснейшим собеседником»[1].

[1] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1991. — С. 234.

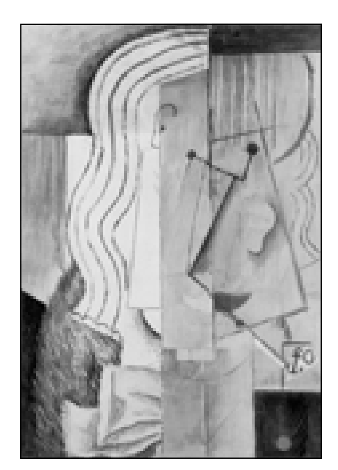
Силуэты художников

Занятия журналистикой не только не мешали, но, очевидно, даже помогали Маковскому вынашивать планы создания более объемных произведений. Наблюдения за творчеством отдельных художников давали возможность выявить тенденции развития того или иного направления в искусстве, объяснить историческую закономерность появления именно таких направлений, дать прогноз их развития в будущем. И не случайно после года работы в «Жар-Птице» Маковский выпустил сразу две книги — «Последние итоги живописи» и «Силуэты русских художников».

В начале века в европейской живописи начинает распространяться кубизм. Искусствоведы и философы восприняли его как кризисное явление в искусстве. Во главе направления стоял французский художник испанского происхождения Пабло Пикассо, в свои неполные 30 лет уже широко известный как автор произведений «Арлекин и его подружка», «Старый еврей с мальчиком», «Драма (Нищие на берегу моря)», «Девочка на шаре», «Мальчик с собакой», «Комедианты». Но плодотворные голубой и розовый периоды в творчестве Пикассо закончились. В 1907 году он резко порывает с реализмом, увлекается африканской скульптурой и вместе с Ж. Браком приходит к созданию кубизма, предсказанного Бакстом за несколько лет.

В 1914 году в журнале «София» появилась статья о Пикассо Н.А. Бердяева, в которой он изложил собственное впечатление от суперавангардного творчества художника: «Когда входишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса, то, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но и с самой космической жизнью и ее судьбой. В предшествующей комнате был чарующий Гоген... После этого золотого сна просыпаешься в комнате Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась»[1].

[1] Бердяев Н.А. Пикассо//Наше наследие. — 1988. — № 4. — С. 111.



Пабло Пикассо. Голова мужчины. 1913

Бердяев называет Пикассо гениальным выразителем «разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира» и объясняет, что с точки зрения истории живописи понятен raison d'être, возникновение кубизма во Франции. Французская живопись уже долгое время, со времени импрессионистов, шла по пути размягчения, утери твердых форм, по пути исключительной красочности. Кубизм есть реакция против этого размягчения, искание геометричности, предметного мира, скелета вещей»[1].

Но объяснить — еще не значит оправдать, и Бердяев объясняет современное ему состояние живописи как не бывалый еще кризис. «Если глубже вникнуть в этот кризис, то его нельзя назвать иначе, как **дематериализацией, развоплощением живописи**. В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. Все уже как будто изжито в сфере воплощенной, материально кристаллизованной живописи. Искусство окончательно отрывается от античности. Начинается процесс проникновения живописи за грани материального плана бытия. В строгой живописи было много духа, но духа воплощенного, выразимого в кристаллах материального мира. Ныне идет обратный процесс: не дух воплощается, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность»[2].

К началу 20-х годов кризис европейского искусства усугубился, кубизм нашел массу подражателей, в том числе и среди начинающих художников, не прошедших настоящей школы. Неумение выдавалось за новаторство, экстремизм в искусстве — за суперавангардизм. И Маковский просто не мог не высказать своего мнения по поводу новых течений в живописи.

Книга «Последние итоги живописи» вышла в свет в 1922 году в Русском универсальном издательстве Берлина. Разговор о борьбе старого и нового в искусстве автор начал с примера классического: «Над Аполлодором Афинским — за то, что он, по словам Плиния, «смешивал краски, передавал светотенью трехмерность», — глумилась афинская

[1] Бердяев Н.А. Пикассо//Наше наследие. — 1988. — № 4. — С. 111.
[2] Там же.

улица, приученная к бестеневым фрескам Полигнота. Теперь забыт великий переворот, совершенный этим первым скиаграфом (тенеписцем), привратником, что отомкнул двери живописи, но тени его, сообщившие плоским силуэтам телесную глубину, представлялись когда-то меньшим парадоксом, чем на сегодняшних выставках «кубы» и «цилиндры»[1].

Понятно, что всем открывателям новых путей в искусстве приходилось доказывать свою правоту в борьбе с косностью. Но всегда ли новое лучше старого? Можно ли заключить по аналогии, что «нынешний экстремизм — такой же этап живописи на пути ее завоеваний... каким был, например, импрессионизм, еще позавчера, когда салоны отмахивались от Мане и от Ренуара, а Рескин, апостол красоты Джон Рескин, публично издевался над Уистлером?»[2]

Маковский считает, что случай смены импрессионизма кубизмом — особый, поскольку это «не столько очередное завоевание, сколько катастрофа. Этап, но со знаком минус. В рождении нового — вырождение. Скачок в будущее, похожий на стремительный упадок»[3].

Раскрывая эволюцию живописи со времен Средневековья, Маковский показывает, как постепенно стало из нее испаряться божественное и аристократическое, красота святости и святость красоты. Идеальное сделалось лишним. Борьба за более демократические сюжеты закончилась отказом от сюжетности как таковой. В качестве примера Маковский приводит картину Густава Курбе «Женщина со свиньями», экспонировавшуюся в 1912 году на Французской выставке в Санкт-Петербурге: «Серое небо. Копна соломы. Крестьянка, держащая огромными руками лохань с кормом. В правом углу — несколько поросят, уткнувшихся рылами в землю. Все это изображено без мысли «рассказать» что-нибудь (как рассказал бы любой жанрист, бытописатель), без особого интереса именно к **этой** крестьянке, к **этим** поросятам... Они — только повод, случайный «мотив». Повод выразить размашистыми мазками и глубокими, отливающими теплой чернью красками натуру, удалив ненужные для художественного обобщения подробности... Ни один старый мастер не отнесся бы к теме так формально»[4].

Но Курбе остановился на полпути. «Освобождение живописи от традиционных условностей завершили импрессионисты, у которых «весь смысл изображения ушел в форму»[5]. Форма из средства сделалась самоцелью. «Там, где прежде художники чуяли **всю** правду, импрессио-

---

[1] Маковский С.К. Последние итоги живописи. — Берлин, 1922. — С. 4.
[2] Там же. — С. 5-6.
[3] Там же. — С. 6.
[4] Там же. — С. 13.
[5] Там же. — С. 17.

нисты увидели **физическое впечатление** от нее, очарование «полного воздуха», окрашенного света и пронизанных светом красок... Импрессионисты сосредоточились всецело на радужносветлой поверхности видимого, на прекрасных мимолетностях земли... Форма приобрела как бы самостоятельное от изображения бытие»[1].

Чтобы преодолеть импрессионизм, надо было разорвать связь живописной формы с природой... Реакцией против «живописи впечатлений» стал возврат к статике. Разработкой статической формы увлекся Поль Сезанн, бывший ранее правоверным импрессионистом. «Он пренебрегает динамикой цветного пятна, скользящей линии и тающего объема. В зрительном объекте его занимает масса, плотность, вещественный монолит»[2].

Урбанизация и механизация всей современной культуры завершили процесс перехода к кубизму. Природу заменила абстракция. «Художники стали вклеивать в картины куски газетной бумаги, дерева и других «материалов». Все опрокинулось. Извратился в корне взгляд живописца на то, что есть живопись и что не живопись. Потеряло смысл понятие красоты как условного живописного материала»[3].

«Трупом красоты» назвал такое искусство в «Тихих думах» (1918) С.Н. Булгаков, заявивший, что эта живопись переходит от тел физических к телам эфирным и астральным. Маковский полностью разделяет эту точку зрения: «калеча природу в «кабинетах черной магии», они поистине вводят в живопись демоническое, бесовское, разрушительное, испепеляющее начало»[4]. Об этом же писал Н.А. Бердяев в статье «Пикассо».

Маковский тоже не обходит стороной творчество этого художника. Ссылаясь на рассказ очевидца, знатока живописи, барона Я.А. Тугенхольда, он описывает кабинет художника и впечатление от его картин: «Я увидел там обстановку, довольно неожиданную для живописца: в углу — черные идолы Конго и дагомейские маски, на столе — бутылки, куски обоев и газет, в качестве natures mortes, по стенам — странные модели музыкальных инструментов, вырезанные из картона самим Пикассо; на всем отпечаток суровости, и нигде ни одного радующего живописного пятна. И однако, в этом кабинете черной магии чувствовалась атмосфера творчества, труда — хотя бы и заблуждающегося, но серьезного, не знающего меры отдыха в своем пытливом напряжении. И это не было смешно»[5].

[1] Маковский С.К. Последние итоги живописи. — Берлин, 1922. — С. 17-18.
[2] Там же. — С. 20.
[3] Там же. — С. 81-82.
[4] Там же. — С. 92.
[5] Там же. — С. 86-87.

Очевидно, Маковский был в чем-то согласен с Тугенхольдом, он не был поклонником творчества Пикассо, но ценил его талант. Зато к тем, кто не пишет, а конструирует картины из разного рода подручных материалов, Маковский относился без всякого уважения: выродившаяся духовно живопись умирает физически, как ремесло, — констатирует он и приводит в качестве примера произведения знаменитого тогда в России футуриста Татлина — картины, составленные целиком из дерева, жести, слюды, проволоки, кусков картона, мочалы, веревок и других «материалов», — и добавляет: «Как характерен подбор этого живописного вещества! В старину художники любили обрабатывать серебро и золото, слоновую кость, драгоценные камни... Теперь для создания картины выискиваются жалкие обломки земного праха: внутреннее ничтожество соответствует нищенским одеждам»[1].

Маковский подчеркивает, что впервые за всю историю живописи разные люди видят на новых картинах разные вещи, но «самое занимательное, это то, что на целом свете, с мрачным единообразием повторяются те же приемы, те же аберрации, те же построения more geometrico, те же гносеологические потуги, те же гротески во вкусе цивилизованных папуасов... Зараза обошла все страны. И везде итог один. Ничего в этой живописи не осталось ни от отечественной преемственности, ни от народного колорита. В ней как бы осуществился космополитизм сознательного дикарства. Языки смешались, национальные особенности сгладились. Все племена залепетали на одичалом воляпюке... Очевидно, воляпюк много выгоднее родного языка в наше время «интернационалистов»[2]. И действительно, замечает автор, «бельгийского или румынского кубо-футуриста от русского или немецкого никак не отличишь»[3].

Эти рассуждения приводят Маковского к одной из его излюбленных тем: что такое родина в искусстве? И он снова подчеркивает, как подчеркивал и в своих ранних статьях, и в книгах, и в публикациях «Жар-Птицы», «Искусства славян»: это любовь к своему прошлому, чувство традиции. «Презрение к прошлому — презрение к нации. Вседозволенность, анархия художественных средств, право на произвол — последствие эстетической безгражданственности»[4].

Кажется, точка зрения автора выражена в книге предельно ясно: кубизм — это тупиковая ветвь развития древа живописи, тем более, что ни одно растение не может развиваться без корней, а корни искус-

---

[1] Маковский С.К. Последние итоги живописи. — Берлин, 1922. — С. 102.

[2] Там же. — С. 143-144.

[3] Там же. — С. 144.

[4] Там же. — С. 150.

ства — это национальные и межнациональные традиции. Тревожные тенденции в искусстве — причина создания книги. Но, прочитав ее до конца, мы находим и непосредственный повод: в первом номере журнала «Изобразительное искусство» за 1919 год была опубликована статья Н.Н. Пунина «Искусство и пролетариат». Маковский хорошо знал Пунина по работе в журналах «Старые годы» и «Столица и усадьба», ценил его как умного исследователя, квалифицированного специалиста. Каково же было ему читать в новой статье старого друга о том, что «пролетариат прав, не интересуясь вкусами своих угнетателей. Их наслаждения — не его наслаждения, и красоту, которую они создавали, он не повторит и не может повторить, если бы даже хотел. Какое, в самом деле, дело рабочему до какой-нибудь Мадонны(!), статичной в своем замкнутом рамой пространстве, с непонятной умильной улыбкой и всеми этими атрибутами мертвой и к тому же враждебной ему клерикальной цивилизации? Он, привыкший измерять пространство приводными ремнями, знающий материал, со всеми его богатствами, скрытыми, требующими напряженного внимания свойствами, разве захочет или сможет оценить эту дребезжащую живопись с ее нехитрыми, хотя и ловкими приемами, живопись, не требующую даже настоящей силы и того векового голодного напряжения, с которым он, пролетарий, ковал свое право на класс? Разумеется, нет, и это «нет» звучит гордо... В упорном нежелании пролетариата принять европейское искусство — железная, неумолимая последовательность, и те, которые вместе с ним этого искусства не принимают, — те гораздо ближе к подлинной пролетарской идеологии, чем те, которые во что бы то ни стало хотят всучить пролетариату это искусство. В этом отношении — и не только в этом, — **идеологи социализма, отрицающие искусство**, всегда, по-настоящему **правы**. Пролетариату, действительно, не нужно и чуждо всеевропейское, классовое, индивидуальное и теперь мертвое искусство. Он его отрицает, в этом отрицании мощь удивительная, цельная, обновляющая последовательность пролетариата!»[1]

Потрясенный прочитанным, Маковский пришел к выводу, что хотя предлагаемое массам «искусство» и есть тупик — «не очень чистый, но прямой и вымощенный», но Пунин в чем-то прав: «Коммунистическое устроение жизни и то, что мы называем искусством — понятия несовместимые... Если человечеству предстоит «великая эра» безбожного коллективизма после неудавшейся христианской культуры личности, то нет оснований считать вечной и живопись. Современный

[1] Пунин Н.Н. Искусство и пролетариат//Изобразительное искусство. — 1919. — № 1. — С. 14-15.

демократический ее упадок всюду вопиет в Европе, а современное «социалистическое» ее умирание в Советской России, надо сознаться, плохое, очень плохое предзнаменование»[1].

Пророчества Маковского, как уже отмечалось в случае с «министерством искусств», всегда сбывались. Сбылось и это: пролетарским вождям быстро надоела игра в пролетарскую культуру. Не сумевшие эмигрировать пролеткультовцы на себе испытали работу государственной кровавой мясорубки. Погиб в ссылке и Н.Н. Пунин. Творцов картин из дерева и металла и симфоний гудков фабрик и заводов сменили «лакировщики действительности», писавшие не существующие в жизни народные пиршества и рукоплескания масс, устремленных навстречу своим вождям.

Но Маковский не был пессимистом. Он надеялся на лучший исход и предполагал: «Или все это временно? И еще возродится старый дух европейства? И живопись, переболев экстремизмом, вернется на славные пути свои, чтобы идти дальше к неведомой красоте? Или **предстоит** еще Европе новое Возрождение, новые победы национального гения, новые боговдохновенные подвиги живописи?... Но если предстоит, тогда с каким воодушевлением должны мы бороться, не скрывая от себя опасности, с заразой большевиствующего антиискусства и эстетического дикарства, которой охвачена нынче живопись и от которой живопись погибает на наших глазах?»[2]

Пропаганда лучшего в современном русском искусстве была одним из методов такой борьбы. Для Маковского этот метод был одним из наиболее приемлемых. В том же году он выпускает в пражском издательстве «Наша речь» еще одну книгу — «Силуэты русских художников». Смысл заглавия и идею книги он объяснил в оригинальном вступлении, написанном в форме разговора с издателем-заказчиком:

«Издатель: Поверьте издательскому чутью. Теперь на очереди искусство. Политические гадания и распри эмигрантских кругов, говоря по совести, успели наскучить Западу. Но Россия остается в центре внимания. Ведь помимо нашего горе-беженства, — партий, съездов, резолюций и антибольшевистских передовиц, — существует же русская культура, и не показательно ли ее русское искусство? Вот ответ на волнующий всех вопрос о будущем России... Знаете, написали бы вы книгу — ну, хотя бы о русской живописи?

Критик: Для иностранцев?

Издатель: Не только...

Критик: Написать историю: без книг, без музеев, без фотогра-

---

[1] Маковский С.К. Последние итоги живописи. — Берлин, 1922. — С. 165.

[2] Там же. — С. 166.

фий, без общения со своим художественным «дома», после четырех лет изгнанничества... Протестую. Невыполнимо.

Издатель: Не историю — очерки, **силуэты**»[1].

Впрочем, говорить о том новом, что появлялось и пропагандировалось в России, кроме уже сказанного в «Последних итогах живописи», Маковскому вряд ли хотелось. Хотелось говорить о хорошем, а хорошее в основном было рядом. Как писал впоследствии Д. Сарабьянов, «Франция как бы держала в памяти всю европейскую художественную традицию, начиная с античности. Этой памятью жили и наши русские пассеисты, обращаясь то к Версалю, то к галантному жанру Ватто и Ланкре, то к Дионису или Аполлону. В Париже — уже в эмиграции — Бенуа вернулся к своему любимому Версальскому парку. Сомов иллюстрировал роман Лонга «Дафнис и Хлоя», Бакст в прежней манере оформлял спектакли, проектировал костюмы, рисовал и писал портреты, примеривая их модели к разным историческим стилям»[2].

Русские художники были и героями очерков, статей, рецензий журнала «Жар-Птица», и активными участниками творческого процесса. Только в создании обложек для журнала принимали участие Бакст, Гончарова, Григорьев, Кустодиев, Ларионов, Лукомский, Малявин, Сомов, Сорин, Чехонин, Чирикова, Шлихт, Яковлев.

Название новой книги тоже, наверное, было выбрано не случайно. В 1906 году вышел первый выпуск «Силуэтов русских писателей» Юлия Айхенвальда, «которого многие (философ С. Франк, писатель Б. Зайцев и др.) называли лучшим современным литературным критиком. После революции Айхенвальд оставался в Москве, в 1918 году опубликовал антиреволюционную книгу «Наша революция», в 1921 — один из немногих смело откликнулся в печати на убийство Гумилева. Троцкий ответил Айхенвальду в «Известиях» статьей-угрозой под заголовком «Диктатура, где твой хлыст?» Айхенвальда арестовали, отвели на Лубянку. Шел июль 1922 года»[3].

Выходившая в это время книга Маковского была как бы актом поддержки опальному писателю. Лучший художественный критик России поддерживал ее лучшего литературного критика.

Для литературоведов серебряного века сборники эссе о писателях не были редкостью. В этом жанре работали кроме Айхенвальда

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 7-8.

[2] Сарабьянов Д. Выставка сокровищ Рене Герра и его герои//Они унесли с собой Россию. Русские художники-эмигранты во Франции. 1920-е — 1970-е. — М., 1995. — С. 9.

[3] Крейд В. О Юлии Айхенвальде//Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. — Т. 1. — М., 1998. — С. 9.

Анненский и Бальмонт, Брюсов и Волошин, Измайлов, Садовский, Эренбург. Со сборниками эссе о художниках выступал только Маковский. Собственно, таковыми были и все три тома «Страниц художественной критики», правда, там эссе иногда перемежались отчетами-рецензиями о художественных выставках, проблемными статьями. «Силуэты» — книга чисто эссеистическая. Исследователь этого жанра В. Канторович[1] выделяет три важнейших признака эссе:

1) оно трактует о предмете только в той мере, в какой он произвел впечатление на автора;

2) ему присуща непринужденная, легкая, свободная форма изложения;

3) ему свойственно размышление, глубокий умственный анализ: «самая высокая ступень интеллектуализации искусства».

Все эти признаки присущи эссе Сергея Маковского. Но «Силуэты» — не просто сборник эссе. Это книга, выстроенная по строго определенному плану, в основе которого — история новейшего этапа русской живописи, поэтому первая ее глава посвящена тем, кто пришел на смену передвижникам, вторая — новаторам переходной (от старых форм к новым) полосы: Васнецову, Нестерову, Сурикову, Серову, третья — русским пейзажистам-импрессионистам — Левитану, Коровину, Богаевскому, четвертая — стилистам «школы» Бенуа, пятая — ни на кого не похожим Врубелю и Рериху, шестая — молодым москвичам из «Голубой розы», седьмая — «взбунтовавшимся самородкам» — Петрову-Водкину, Григорьеву, Яковлеву, Шухаеву.

Характеризуя искусство 70-х — 80-х годов, Маковский отмечает, что в этот период между художниками и публикой, посещающей выставки, не было разногласий: «Передвижничество народилось одновременно с появлением на культурном поприще интеллигента-разночинца, перед которым путь был расчищен реформами Александра II. Это искусство отвечало чаяниям народнической мысли, оно сблизило в глазах целого поколения этику с эстетикой. «Направление» соответствовало и гражданским идеалам, и художественным запросам еще недавно до странности безразличного к отечественной живописи русского общества»[2]. Но массового увлечения живописью не произошло и во времена расцвета передвижничества. На выставки приходило по 8–10 тысяч посетителей, из которых истинных ценителей было немного. Формированием художественного вкуса людей никто не занимался, художественная критика отсутствовала вообще — «ведь нельзя

[1] Канторович В.Я. Заметки писателя о современном очерке. — М., 1962. — С. 58-59.

[2] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 9.

же считать критикой кустарные поучения Стасова, судившего о живописи «по Чернышевскому» и отождествлявшего русский стиль с ропетовскими «петушками», — считает Маковский и добавляет, что «громоподобный бас этого баяна интеллигентской идейности долго заглушал голос более чутких ценителей, пытавшихся отгородить искусство от литературной проповеди... Смешение «гражданственности» и реализма и обусловило художественный стиль целого поколения жанристов»[1]. Те, кто следовал этим канонам, поощрялись Стасовым и его окружением, все остальные подвергались уничтожающей критике: «Неприглядная правда жизни, жизни маленьких людей, особенно крестьян (и утеснителей их, помещиков и властей, для контраста), в образах, как бы списанных с действительности, — противополагались искусству, брезгающему «мужиком», витающему в эмпиреях барского равнодушия к униженным и оскорбленным»[2].

Но люди, ждавшие от искусства не только возможности сострадать несчастному, бедному, униженному, но просто Красоты, искали возможность заказать портрет у хорошего художника, увидеть картины, выполненные на заказ. Маковский, как сын художника, помнил такие моменты с детства, например, ему врезались в память обращенные к матери слова отца, которого уже тогда сравнивали с Тьеполо и Веронезе, по поводу «Фрины» Семирадского: «Мне никогда так правдиво и ярко не написать, как Семирадский... Что же, после этакой вещи только и остается, что бросить кисти»[3]. Очевидно, этот эпизод вспоминался Маковскому неоднократно, и в зрелом возрасте он по-своему смотрел на творчество Семирадского, но этот пример — с растерянностью отца перед картиной товарища — использовал в «Силуэтах»: «Я был еще ребенком в ту пору, как прогремела его «Фрина» (написанная в 1873 году), заняв почетное место в залах Эрмитажа. Общий голос был, что лучше этой картины ничего представить нельзя. Упорные идеологи передвижничества хотя и протестовали, но отдавали должное «гениальному рисунку», «поразительному колориту», «несравненной маэстрии» в слащавой пано-



Г. Семирадский. Фрина на празднике Посейдона в Элевсине.

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 10-11.
[2] Там же — С. 12.
[3] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 14.

раме, ловко скомпонованной, слов нет, но не вдохновенной ни на грош, пустой, как раскрашенная фотография»[1].

Рассказывая об эпохе 70-х — 80-х годов, Маковский приводит и свидетельства более старших современников, например, Репина, рассказывавшего на лекции о Куинджи о потрясающем успехе его пейзажей, особенно при вечернем освещении. Маковский и сам помнил длинные очереди перед квартирой художника. Он понимал, что пейзажисты, такие как Киселев, Куинджи, Шишкин, покоряли современников тем, что изображали родную русскую природу, в то время как их предшественники предпочитали писать пейзажи европейского юга. Но критика долго мучил вопрос более серьезный: что же сближало бытописателей народного горя, чистых пейзажистов типа Шишкина, пейзажистов-романтиков типа Айвазовского, поэтов салонной мифологии вроде Семирадского, «протокольно-этнографического» Верещагина и Маковского-старшего — салонного портретиста и автора блистающих золотом картин из боярского быта? Ответ на этот вопрос был таков: «Всем им на родине сопутствовала богиня славы, иные преуспевали и за границей. Всех их соединяло общее искусствопонимание, невзирая на кажущуюся неприемлемость точек зрения»[2].

Сущность такого искусствопонимания критик разъясняет: картины должны «вылезать из рам», пейзажи — производить впечатление распахнутого окна. Естественно, что с такой точкой зрения он не мог согласиться уже тогда, когда в студенчестве писал свои первые статьи, уже тогда он был уверен, что «видеть как все» — значит не видеть вовсе, призвание живописца только в том и состоит, чтобы открывать то, чего не видят другие. Маковский отмечает, что «привычка искать в природе только то, что видят все, лишила даже самых талантливых героев этого времени — художнического героизма, без которого ничего долговечного не создашь»[3]. И в результате русским художникам стоило большого труда (да и с большим опозданием) отвоевать то, что уже было завоевано Западом: право на индивидуализацию формы и освобождение живописи от литературы. Такова концепция художественного творчества по Маковскому, ей следуют его любимые художники.

Первым, кто, по мнению Маковского, «чувствовал правду нового, но не умел ее выразить», был Виктор Васнецов. Именно с него началось «целое движение нео-русского ренессанса, полоса влюбленности в допетровскую, темную Русь, в образы седых былин и сказок»[4].

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — С. 12-13.

[2] Там же. — С. 13.

[3] Там же. — С. 17.

[4] Там же. — С. 53.

За ним последовал Нестеров, исходивший «не от стиля, а от глубокого ощущения русской природы... Нестеров вдохновлялся от Достоевского любовью к земному раю, к весенним «клейким листочкам», к монашескому «не от мира сего»[1]. Им на смену пришли солнцепоклонники-импрессионисты.

На творчество французских импрессионистов обратил внимание Маковского отец, когда будущий критик был еще подростком. Заинтересовавшись, Сергей Константинович много читал и думал о них, бывал в мастерских, пропагандировал их творчество в России, в том числе и среди собирателей картин. И, прежде чем начать в «Силуэтах» разговор о русских импрессионистах, он делает экскурс в историю вопроса — в истоки импрессионизма французского: «Существеннейшее начало французского plein air'a состоит в том, чтобы видеть форму неотделимой от красок. Контурный рисунок для «батиньольцев» просто не существует, независимо от живописных, цветовых соотношений: «предмет постольку нарисован, поскольку окрашен солнцем». И в зрительном впечатлении, следовательно, выдвигается на первый план «полихромная субстанция природы». Рельеф, тени, воздушная перспектива — только производные этой первичной данности, и потому на палитре нет места черной краске. Отсюда — значение цветного рефлекса. Очертания предметов как бы растворяются в воздухе: лучистыми мерцаниями и пятнами становятся объемы и плоскости. Для передачи этой мерцающей яркости живописного «впечатления» импрессионисты вскоре стали пользоваться приемом разложения света на основные тона спектра, то есть писать «чистыми» красками (отдельными голубыми, красными, желтыми мазками), как бы подражая солнечному свету.

Между тем русское «реалистическое солнце» освещало только поверхность форм, детально нарисованных сначала и потом покрытых смешанным тоном, и мирилось с черными, фотографическими тенями, не догадываясь о цветных рефлексах»[2].

По мнению Маковского, первым «подсмотрел у французов секреты их живописных приемов»[3] И. Левитан. Впервые побывав в Париже в дни Всемирной выставки 1889 года, он познакомился с творчеством Добиньи, Дюпре, Коро, Курбе, Моне и с их помощью выработал свой собственный художественный язык, став вдохновителем «русского Барбизона».

Хотя в основу книги был заложен хронологический принцип развития русской живописи конца прошлого — начала нынешнего века,

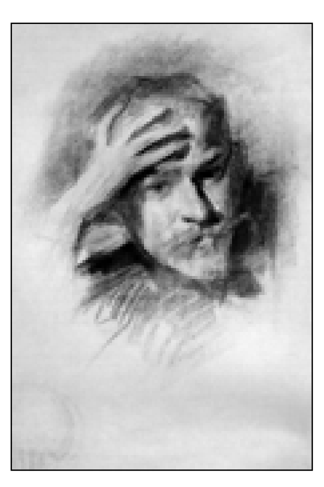
---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — С. 55.

[2] Там же. — С. 72-73.

[3] Там же. — С. 79.

Маковский пользуется им лишь как пунктиром, соединяющим одну веху в развитии искусства с другой. Самое главное для него все-таки его «силуэты» — хорошо знакомые ему и по большей части любимые им художники его времени, и сами рассказы о художниках совершенно не хронологичны, их построение ассоциативно, поскольку именно ассоциативный принцип позволяет наиболее емко и многомерно воспроизвести и осмыслить те или иные явления. Рядом с рассуждениями о творчестве французских импрессионистов — Левитан, и тут же краткое замечание: «В левитановский импрессионизм влилась безусловно русская струя: лирическое переживание родного деревенского затишья»[1].



В. Борисов-Мусатов. Автопортрет. 1904-1905

Как правило, Маковский не изображает портретов своих героев. На всю книгу — лишь один-единственный штрих, рисующий портрет уже умершего к тому времени В.Э. Борисова-Мусатова, да и то необходимый для более глубокого понимания творчества этого несчастливого в жизни человека: «Мусатов — одна из самых трогательно-страдальческих фигур в русском художественном пантеоне. Маленький, больной, горбун от рождения он прожил свой век в мечтах — даже не о прошлом, а о каком-то своем призрачном мире нежности и красоты, который окрашивался для него в увядшие цвета белоколонных барских затиший»[2]. Чаще всего критик характеризует лишь творческую манеру художника: «Сапунов — автор туманно-пышных букетов пастелью и звенящих красками ярмарочных каруселей»[3]. Иногда такие характеристики развертываются в широкие картины творчества, но и в них критик умеет подчеркнуть главные, на его взгляд, стороны творчества художника. Вот как, например, он характеризует Судейкина: «Не только **русский** поэт, но и москвич типичнейший, **с примесью пестрой азиатчины**, этот неутомимый **фантаст**, играющий в куклы так **далеко от современности, и вместе с тем такой ей близкий**, мыслимый только

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 75.
[2] Там же. — С. 135.
[3] Там же. — С. 103.

в нашу эпоху, противоречивую и хаотическую, ни во что не верующую и поверившую всем сказкам красоты»[1].

Интересно, что и другие критики — современники Маковского отмечали именно эти особенности творчества Судейкина — его русскость с примесью «пестрой азиатчины», его обманчивую «несовременность», его неукротимую фантазию, поэзию и веселый юмор. Вот отрывки из эссе Алексея Толстого «Перед картинами Судейкина»: «Вот чудесный, полный **поэзии**, радости и **юмора** мир старинных пейзажей, деревенских усадеб, хороводов под зеленой сенью рощи, жеманных молодых людей, влюбленных в сельских красавиц; оживленный мир беспечной прелести и любви, над которым купидон, выхоленный в бабушкиных перинах, натягивает свой лук... Стоишь, очарованный этим несравненным **поэтом**, насмешником, мистиком, могучим и яростным колористом, и спрашиваешь — из каких глубин выросло это искусство?»[2]

«Судейкин **весь в прошлом, но он весь живой, радостный, реальный**. В нем нет ни капли сладкого яда меланхолии. Современность подсовывает ему асфальтового, прогорклого от скуки, черта, а он пишет с него пышную, веселую девку в кокошнике и сарафане, и чувствуешь: она жива, она среди нас...

Черта эта — стыдливость, или юродство, или лукавство, или, быть может, еще неосознанный инстинкт, — лежит в самой основе **русского человека. В его жилах текут две крови: прозрачная — кровь Запада и дымная — азиатская кровь.** Еще не умом, но кровью русский человек знает больше, чем человек Запада, но инстинкт его до времени велит сохранять это знание крови»[3].

Несколько по-другому передает свое впечатление от творчества Судейкина В. Татаринов, но и в его восприятии Судейкин — художник городской и русский, фантаст и затейник: «Художник не боится проделывать самые смелые эксперименты, давать самые неожиданные комбинации, обращаться к самым странным источникам. Он пускает в ход русский лубок и старинный фарфор, балаган и гобелены, дерево и кружево. Он. как волшебник, взмахивает рукой, и прелестные в своей аляповатости русские олеографии сменяются изящными, дразнящими силуэтами и масками из итальянской «comedia dell'arte». Его чудесная кисть являет нам то пышнотелых, румянолицых, чернобровых московских невест, то манерных, пудренных французских маркиз. От поста-

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 103.

[2] Толстой А.Н. Перед картинами Судейкина//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 23.

[3] Там же. — С. 24.

новки в стиле масленичного балагана... он переходит к постановке «под Ватто». Но и тут, и там он остается Судейкиным.

Судейкин любит и знает Россию. Его творчество — лишнее доказательство того, как разнообразны лики России. В своем понимании России он сродни Бенуа и Добужинскому, отчасти Кустодиеву. У него, как и у первых двух, Россия пропущена сквозь призму **европеизма. Это Россия городская, мещанская, купеческая...** Какой контраст с землистой, нутряной, мужицкой Россией Григорьева»[1].

П. Кузнецов. Скала у реки. Лист из альбома «Горная Бухара». 1923

Вопрос национального в искусстве всегда волновал Маковского. Об этом он писал и в «Страницах художественной критики», и в «Аполлоне», и в «Силуэтах», особенно если приходилось сравнивать художников одной темы: «Между Востоком Кузнецова и Сарьяна много общего (почти та же самоцветная, изразцовая гамма), но там, где русский европеец Кузнецов стилизует, как мечтательный эстет мусатовской школы, Сарьян, русский армянин, воскрешает красоту предков с непосредственностью истого азиата»[2].

Сравнивая двух других своих современников — Рериха и Врубеля — Маковский тоже учитывает их национальность, отчасти объясняя ею и особенности характера, но в этой паре его, пожалуй, больше всего интересует, как характер человека отражается на характере его творчества: «Врубель — страдалец порывистый и нежный, гордый до ребячества, страстный до безволия и разгула, гениальный до болезни, и — Рерих, баловень судьбы, уравновешенный до черствости, упорный, как хорошо слаженная машина, гениально-здравомыслящий и добро-



М. Сарьян. Феллахская деревня. 1911

---

[1] Татаринов В.С. Судейкин в кабарэ//Жар-Птица. — 1923. — № 12. — С. 23.

[2] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 138-139.

детельный до абсолютного эгоизма!.. Врубель всегда горяч, пламенен, одержим любовью всеозаряющей, даже тогда, когда в припадках болезненной ненависти искажает судорожной злобой лик своего Демона. Рерих всегда холоден, неизменно, жутко нем даже тогда, когда хочет быть ласковым и осветить человеческим чувством каменную пустынность седых далей. Врубель — весь сверкающий, изломанный, мятущийся в поисках неутомимых, в грезах вихревых, в любви, взыскующей чуда, в созерцании зыбкости форм и красочных трепетов, весь в напряженном движении, зоркий, тончайший, ослепительный. Рерих — сумрачный или холодно-цветистый, странно-спокойный, уверенно прокладывающий свой путь по дебрям неподвижным, среди скал приземистых и валунов, на берегах, где все застыло, где все из камня — и люди, и облака, и цветы, и боги...»[1] Что общего может быть между двумя такими разными людьми, — задает, казалось бы, риторический вопрос Маковский и дает на него совершенно неожиданный ответ: — Оба они — потусторонние. Кто еще из художников до такой степени не на **земле земной**, а где-то за тридевять царств от действительности, и при том так, будто сказка-то и есть вечная их родина»[2].

Маковский вспоминает, как А.Н. Бенуа и Н.Н. Ге упрекали Врубеля в византизме, в то время как именно в византизме молодого Врубеля и проявился его гений: «Он почуял — первый, одинокий, едва выйдя из Академии, никем не поддержанный, — что родники неиссякаемые «воды живой» таятся в древней нашей живописи, и что именно через эту живопись прославленного еретизма суждено и нам, маловерным и омещанившимся, приобщиться истинно храмовому религиозному искусству»[3]. «Врубель был гений», — повторяет Маковский и рассказывает о том, что новая вдохновенно-личная форма далась ему по наитию: когда профессор Прахов по рекомендации наставника Врубеля Чистякова пригласил его расписать заброшенную церковь Кирилловского монастыря под Киевом, 24-летний Врубель был уже зрелым мастером, и мастером глубоко национальным, несмотря на польское происхождение и эстетический космополитизм, ибо «гениальное искусство всечеловечно, но гений оттого и гений, что умеет подслушать внушения великой нации»[4]. «Современники не позволяли ему слагать молитвы в доме Божьем, и уязвленная гордость его стала все чаще обращаться к тому Духу тьмы и ненависти, который в конце концов испепелил его воображение, довел до безумия и смерти»[5], —

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 110.
[2] Там же. — С. 111.
[3] Там же. — С. 113.
[4] Там же. — С. 114.
[5] Там же. — С. 116.

к такому выводу приходит Маковский и анализирует следующий этап творчества Врубеля: «Зная все секреты академического совершенства, Врубель непостижимо дерзко подходит к натуре «с другого конца», забывает начисто уроки Академии и творит какую-то легенду бликов, линий и плоскостей. За много лет до кубистов Врубель общался с формой не менее самовластно, чем они, **деформируя**, если надо, анатомию тела и ракурсы, дробя на тонко очерченные фрагменты пересекающиеся поверхности предметов»[1]. Так не отсюда ли берет начало столь нелюбимый Маковским кубизм? На этот вопрос критик отвечает отрицательно, объясняя, что «кубизм стереометричен, он абстрактен, отнюдь не психологичен и не декоративен. Приемы Врубеля, напротив того, именно психологичны и декоративны. Его нисколько не занимают объемы как таковые. Он ломает обычную цельность зрительного восприятия, чтобы сообщить формам трепет как бы изнутри действующих сил»[2].

Описывая последние годы жизни Врубеля, Маковский отмечает, что Рерих постоянно переписывался с Врубелем, восхищался им, бывая в Москве, навещал его в клинике. С Рерихом Маковского связывали долгие годы сотрудничества в художественных журналах и издательствах, совместные путешествия, любовь к поэзии. Маковский несколько раз писал о Рерихе, в том числе и незадолго до выхода «Силуэтов» — в пражском журнале «Volné Smezy». Он понимал, что многое во вдохновенном мученичестве Врубеля открылось ему именно через творчество Рериха. В частности, в мастерской Рериха в здании Академии художеств Маковский много раз видел огромный холст «Сокровище ангелов», впоследствии по неизвестной причине уничтоженный автором. На нем были изображены Кремль, дерево, облака и ангелы. «Эти ангелы Рериха тревожили не менее врубелевских Демонов», — замечает Маковский. Из этих «тревог» родилось еще одно сравнение двух художников — противопоставление мистичности Рериха и Врубеля: «В «ненормальном», неприспособленном житейском тайновидце — Врубеле — все человечно, психологически заострено до экстаза, до полного изнеможения воли. В творчестве исключительно «нормального» и житейски-приспособленного Рериха человек или ангел уступает место изначальным силам космоса, в которых растворяется без остатка»[3].

Обоим художникам Маковский посвятил стихи, навеянные их творчеством.

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 120.
[2] Там же. — С. 121.
[3] Там же. — С. 130.

И голос мне шептал: здесь сердцу нет пощады;
здесь гасит тишина неверные лампады,
зажженные мечтой во имя красоты.
Здесь молкнут все слова и вянут все цветы...
Здесь бреды смутные из мрака возникают;
как тысячи зеркал, в душе они мерцают
и в них мерещится загробное лицо
Непостижимого. И скорбь земных раздумий,
испуганная им, свивается в кольцо
у огненных границ познаний и безумий[1].

Сейчас уже забыты муки творчества великих художников серебряного века, их обиды на непонимание современников, нередко их путь представляется победным шествием от одной удачи к другой: «Как в свое время бурю восторгов вызывали работы Куинджи, поражавшие зрителей редкими эффектами освещения, чистотой и красотой света, так теперь появление на выставках картин Рериха вызывало живейший интерес среди современников»[2].

Маковский, хорошо знавший не только творчество, но и настроение Рериха, и отношение к нему окружающих, отмечает, что, хотя связь Рериха с именем его учителя Куинджи действительно существовала, она не была пропуском в мир всеобщего признания. И живопись его далеко не сразу была принята современниками, и ему самому сверстники-дягилевцы долго не верили: «А ну как этот символист из мастерской Куинджи — передвижник наизнанку? Что если он притворяется новатором, а на самом деле всего лишь эпигон?»[3]

Впрочем, непонимания окружающих хватало многим художникам, и говоря об этом, Маковский часто прибегает к сравнениям, иногда весьма неожиданным. Никому, например, не приходилось сравнивать творчество Борисова-Мусатова и француза Пюви де Шаванна, хотя и цветовая гамма приглушенных зеленовато-голубовато-жемчужных тонов, и обращенность в прошлое — дворянских усадеб у Мусатова, античного «золотого века» — у Шаванна — давали повод для сравнения. Маковский нашел совершенно иной повод — истинно русский и потому трагический: «Оба мечтали о фресках. Но вот... для Пюви де Шаванна стены нашлись и какие![4]

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 124.

[2] Князева В.П. Николай Константинович Рерих. — Л.-М., 1963. — С. 63.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 127.

[4] Кисти Пюви де Шаванна принадлежат серия панно «Жизнь святой Женевьевы» в парижском Пантеоне, фрески «Науки и искусства» в Сорбонне и «Музы» в университетской библиотеке Бостона.

А гений нашего саратовского мещанина остался почти весь на бумаге»[1].

Недостаток внимания, недостатки воспитания, отсутствие настоящей школы, слабость характера — все это нередко становилось препятствиями на пути художника к совершенству. Маковский нередко подчеркивает жизненные обстоятельства, объясняя ими различные повороты судеб художников: «Почему же Малявин так быстро погас, оборвал свою красочную «линию», не создал школы, в сущности почти не повлиял на современную живопись? Думается мне, что ответ один: его метод преодоления вчерашнего реализма был методом слишком внешним, недостаточно углубляющим восприятие формы... Серов, напротив, свободно отдается стихии чисто живописной. В этих ранних работах, как и во всех последующих, он уже эстетик до мозга костей... Ничего еще не зная об импрессионизме, он добрался самостоятельно до светящейся краски и цветных рефлексов, залюбовался формой, нашел внезапно себя, «спятив с ума», по его собственному признанию, презрев уроки Академии и передвижническую учебу»[2].

Вообще сравнение — очень характерный прием для творчества Маковского. Так, эссе о стилистах «Мира искусства» целиком построено на сравнениях. Автор представляет читателю краткие характеристики каждого из этих, на первый взгляд, очень похожих друг на друга художников, и читатель, мало-мальски знакомый с творчеством каждого, сразу понимает, что, действительно, их не спутать.

Бенуа: «Главное тут не живопись, а мечта... Версальская греза обнаружила как бы древнюю душу Бенуа, совершенно непохожую на несколько наивные души огромного большинства русских художников»[3].

Сомов: «Среди современников он чувствует себя одиноким. Он ничуть не историк. Он участник им изображаемых любовных забав и приключений. Лирик чувственный и прихотливый»[4].

Лансере: «Бытописатель напудренного века, любитель его декоративной внешности, его архитектурного творчества и праздничных нарядов»[5].

Добужинский: «...понимает и поэзию новых городов с домами-башнями, портовыми сооружениями и стальным кружевом гигантских мостов, — поэзию городов-муравейников, созданных толпами для трудовой жизни толп... Но мне всегда казалось, что и тут он остается

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 137.

[2] Там же. — С. 61-63.

[3] Там же. — С. 90.

[4] Там же. — С. 92.

[5] Там же.

ретроспективистом, что он воспринимает этот эдисоновский хаос цивилизованного градостроительства как фантастику, сквозь сон о прошедших веках»[1].

Далее сравниваются два наиболее отличающихся друг от друга художника: «Вкрадчиво-сообразительный, недоговаривающий, насмешливый и безнадежно-печальный Сомов и — быстрый, горячий, экспансивный, смеющийся и влюбленный в жизнь Бенуа!»[2] Черты характера определяют характер творчества: «Бенуа — человек очень современный, человек воли, темперамента, устремленный вперед, не склонный вовсе к созерцательной меланхолии... В прошлом, которое он чувствует как пережитое, он любит не смерть, а вдохновляющий пример для настоящего. Он не замыкается, как Сомов, в своем заколдованном круге, а, побывав в стране мертвых, возвращается к жизни и ее художественным задачам, обновленный, пламенным борцом и созидателем»[3].

Характеристики, даваемые критиком художникам, демонстрируют сильный субъективный план, присущий именно эссе. По словам В.Я. Канторовича, для эссе характерен высший уровень самовыражения, на нем неизменно «лежит отпечаток образа художника и мыслителя (автора)»[4].

Как уже отмечалось, духовное развитие, эстетическое становление Маковского складывалось своеобразно. Он рос среди художников, архитекторов и музыкантов, большую часть детства провел в путешествиях по Европе. Его эстетические пристрастия формировались неназойливо и постепенно: он сначала видел собственными глазами, в подлиннике то или иное произведение искусства, а потом уже читал о нем, соотнося собственное впечатление с прочитанным. Отсюда — особая структура образа автора в эссе: историческое время и пространство, в котором действует герой и существуют его работы, всегда пересекается в какой-то точке времени и пространства с автором, и тогда он скромно напоминает о себе, и это вежливое напоминание рождает у читателя самые положительные чувства: уважение, доверие, интерес. Вот несколько таких упоминаний:

О Всемирной выставке 1889 года в Париже:

«Я помню эту выставку, ознаменованную башней Эйфеля, — и странно безвкусные ее павильоны, что создали впоследствии своеобразный выставочный стиль, и залы с барбизонцами, и залы с импрессио-

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 93.

[2] Там же. — С. 95.

[3] Там же. — С. 99.

[4] Канторович В.Я. Заметки писателя о современном очерке. — М., 1962. — С. 100.

нистами, о которых везде говорили как о дерзких новаторах, ниспровергающих авторитет веков»[1].

О Петрове-Водкине:

«Я помню, как тогда, четырнадцать лет назад, мне понравились южные этюды Петрова-Водкина (он был страстным путешественником в юношеские годы и скитался по Италии, Пиренеям, Алжиру, Сахаре), в них чувствовалась любовь к природе, проникновенная и преображающая»[2].

О Борисове-Мусатове:

«Водоем» поразил меня, когда я увидел его на выставке в помещении Академии, и затем восхищение крепло каждый раз, что я любовался им в Московском собрании Гиршмана»[3].

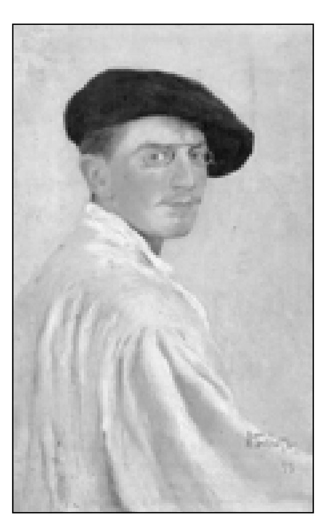
О Бенуа:

«Перед самой революцией мне пришлось подойти вплотную к его живописи, которую прежде, каюсь, я никак не мог разглядеть. Она казалась мне гораздо менее значительной, чем личность Бенуа, его образованность и совершенно исключительный ум, то, что называется ум талантливый, сквозящий в каждом слове и в каждом умолчании... В ту пору готовилась к печати одним петербургским издательством большая иллюстрированная монография о Бенуа. Я должен был в числе других участников написать о его пейзажах. Несколько раз я захаживал к нему в кабинет-мастерскую, он раскрывал передо мной папки, наполненные версальскими этюдами, видами Бретани, эскизами костюмов и декораций для всевозможных театральных постановок. Бесконечно жаль, что не удалось ничего занести на бумагу тогда же (как не удалось написать и заказанную мне монографию о Сомове, для которой уже готовилось клише)»[4].

Мысль о том, что художники должны быть понимаемы, любимы и почитаемы при жизни — одна из ключевых в эссе Маковского. Он постоянно внушает читателям, что картины, фрески, скульптуры для того и существуют, чтобы на них смотрели, ими любовались, восхищались, и (опять-таки очень скромно, неназойливо) рассказывает о своих паломничествах по «святым местам» искусства. Упор на воспоминания детства, юности, университетских лет позволяет читателям представить и понять процесс восприятия искусств будущим и начинающим критиком, проследить историю формирования его творческой индивидуальности. Порой слова «я был», «я видел», «я восхищался» могут

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 79.
[2] Там же. — С. 154.
[3] Там же. — С. 137.
[4] Там же. — С. 95-96.

отсутствовать в тексте эссе, но по точно выписанным деталям, по множеству мелких подробностей читатель догадывается, что критик судит о произведениях искусства, о процессах, происходящих в нем, не с чужих слов: «Театр сразу оказался к услугам стилизма. В обеих столицах театральное новаторство заключило тесный союз с ретроспективной ученостью и красочным своеволием передовых художников. Здесь разноязычный историзм и всякая фантастика пришлись ко двору. Толпа не понимала картин, но рукоплескала декорациям и костюмам. И художники сделались страстными театралами, двинулись штурмом на храм Мельпомены, превратились в слуг ее ревностных, в бутафоров, гримеров и постановщиков»[1].



Л. Бакст. Автопортрет. 1893

Глубина анализа эссе, при всей их эскизности, нередко демонстрирует наличие серьезного исследовательского начала. Взявшись за «персоналию», Маковский изучает все творчество художника, его школу, окружение, возможные влияния. Собственный богатый опыт жизни в искусстве помогает ему выявить основные особенности творчества художника, «изюминку», отличающую его от остальных, и тут опять-таки особенно интересует его переплетение национального и интернационального: «Но разве не русский в конце концов, несмотря на еврейскую кровь и экзотизм свой, изливающий сладострастие Востока, — изысканный Бакст, прославленный Дягилевскими балетами в Париже и рисунками женских платьев для Пакена и Пуарэ, а до того с успехом испытавший свои силы в самых различных областях: в качестве портретиста, пожалуй, и весьма благоразумного, и в качестве дерзкого графика, особенно на страницах «Мира искусства», и как театральный декоратор («балет «Фея кукол»), и как пейзажист в «большом стиле» (картина «Terror Antiquus»), и как остроумный иллюстратор-ретроспективист (Гоголевский «Нос»), и как многообещавший мебельный мастер (обстановка известного коллекционера А.А. Коровина)...

Только в обстановке русской культуры, парадоксально-смешанной и все же какими-то корнями проникающей глубоко в отечествен-

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 109.

ный чернозем, и могли создаться таланты таких русских космополитов, как Бакст или Александр Бенуа. Ни в какой другой стране **такие** невозможны. Это ли не национальная самобытность?»[1]

Вскоре после выхода «Силуэтов» на эту особенность творчества Бакста обратил внимание коллега Маковского по «Жар-Птице» Андрей Левинсон: «Именем Бакста запечатлена целая, еще завершающаяся эпоха вкуса. Имя это представляется собирательным, столько к нему тянется нитей, столько из него излучается воздействий... Его вынесла на своем гребне волна художественного обновления, напор новой стихии, которую можно назвать культурой «Мира искусства»... Бакст явился (15 лет назад) в Париж зрелым мастером; он уже «отыскал душою страну греков», шагнув от Перикловых Афин вспять, к «древнему ужасу» архаической Эллады; он вкусил уже пряной отравы Востока, он разбудил пленительную детскую душу, дремавшую в Николаевском фарфоре. Уже были сказаны Львом Самойловичем «Эдип в Колоне» и «Саломея», и «Фея кукол». В фаланге молодых русских декораторов он бился в первом ряду.

Но вот он вышел в Европу. И этот приход его оказался нужным, чаемым, провиденциальным. Запад усыновил его. Париж, чудовищный мегафон, сделался рупором его славы. И имя его донеслось к нам уже оттуда, переиначенное на европейский лад: Леон Бакст»[2].

Интересно, что и современные исследователи, вслед за Маковским, считают главным источником творческих успехов Бакста его национально-интернациональную самобытность: «Бакст впитал в себя декоративную красочность Востока. В основе палитры его «Шехеразады» при всей сложности оттенков лежат цвета, характерные для персидской миниатюры. Но восточное влияние мастер соединил с освоением опыта европейского искусства от Тициана и Веронезе, с полотен которых он делал наброски и которыми особенно увлекался во время пребывания летом 1909 года в Венеции, до Гогена и Матисса»[3], — пишет в одной из последних крупных работ о художнике С.В. Голынец. В наши дни трудно, пожалуй, найти исследование о серебряном веке, авторы которого не использовали бы идей Маковского, не цитировали бы его высказываний.

Лиризм, стихийное стремление к образности (ведь он был и поэтом) также очень характерно для творчества Маковского. В «Силуэтах русских художников» он избегает развернутых метафор, харак-

---

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 103-104.

[2] Левинсон А. Возвращение Бакста//Жар-Птица. — 1922. — № 9. — С. 2.

[3] Голынец С.В. Лев Бакст. — М., 1992. — С. 33.

терных для «Страниц художественной критики», и даже коротких, не грешащих излишней красивостью, как в «Аполлоне»: «Холсты, созданные из расплывающихся туманов»[1]. В «Силуэтах» метафоры кратки и их сравнительно немного: «пожар начался с Васнецова» (о новом искусстве), «праздник искусства» (о серебряном веке), «вспрыснуться «живой водой» современного французского гения» (о традициях импрессионизма) и т.д. Но все-таки часто автор не может устоять перед использованием стилистических фигур, среди которых особенно любимой критиком является, пожалуй, анафора:



А. Бенуа. Версаль. Перекресток философов. 1905

«**Сады Версаля**, похожие на ряды зеленых комнат с паркетами-газонами и деревцами, подстриженными в виде кубов и шаров. **Сады Версаля**, разукрашенные, как бальные залы, статуями Жирардона, Ле-Пюже, Куазво и Кусту. **Сады Версаля**, наполненные плеском фонтанов и запахами миндалей, жасминов, гранатов и лимонов в теплице Мансара. **Сады Версаля**, внимавшие традициям Расина, шуткам Мольера и иезуитским нашептываниям Ла-Шеза и Ле-Телье. **Боскеты Версаля**, причудливые коридоры листвы, нимфы, зефиры и дельфины бассейнов, белые богини на зелени садовых аркад, —

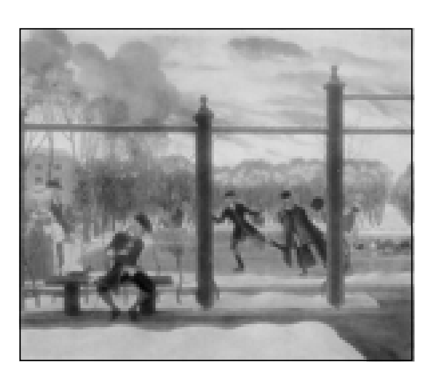
Chef-d'œuvre d'un grand roi, de le Nostre et des ans,
Que Louis, la nature et l'art ont embelli.

Regia Versaliarum... Вспоминать об искусстве Александра Бенуа, значит вспоминать роскошь «большого века», этот навсегда отзвучавший праздник королевского Запада»[2].

Наиболее часто употребляемой стилистической фигурой «Силуэтов» являются риторические вопросы. Собственно, они не такие уж и риторические, поскольку призывают читателя сосредоточиться, задуматься, к кому присоединиться — к автору или к тем, кто подвергает сомнению высказываемые им предположения: «Кто из них (передвижников. — *Т.Л.*), в счастливые дни передвижных триумфов, мог подумать, что из мастерской Репина... выскочит мужичок Малявин и развернется во всю русскую ширь такими кумачовыми вихрями, что в голове от них закружится и у привыкшего ничему не удивляться Парижа?

[1] Маковский С.К. С.Ю. Судейкин//Аполлон. — 1911. — № 8. — С. 9.
[2] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 89.

Что сын известного хранителя Эрмитажа А.И. Сомова, человека старых правил в искусстве, юноша-Сомов заговорит неожиданно на странном своем языке о кисейных девах и затянутых в рюмочку кавалерах 30-х годов, да так заговорит, что заткнет за пояс самых утонченных петиметров декадентского Запада, оставаясь при этом донельзя русским мечтателем — баричем, по-русски задумчивым, неугомонно пытливым и почти задушевным? Кто ожидал того солнца, что осветило внезапно холсты наших пейзажистов, набравшихся смелости у импрессионистов Парижа, — солнца, которому мешали сиять коричневые тени вчерашних законодателей «колорита»?[1]



К. Сомов. Зима. Каток. 1915

«Сомов — немецкий модернист? Разве мог не русский почувствовать так тонко наши тридцатые годы, с дворянской праздностью усадебного быта, с укромными беседками для любовных встреч, с кисейными барышнями в бантиках и цветочках, с разочарованными юношами с прическами à la Чайльд-Гарольд, со всеми черточками нашего русского, прадедовского позавчера?»[2]

Такой живой разговор с читателем привлекает его внимание, удерживает его до последних страниц, где рассказывается о том, что только через 20 лет после начала века Запад начинает узнавать современную художественную Россию, и до последнего, главного для всех читателей, русских и нерусских, вопроса:

— Возродится ли снова европейская живопись?

В это время она более всего «прирастала талантами», вышедшими из России. В Париже работали Бакст, Гончарова, Ларионов, Сорин, Судейкин, в Берлине — Григорьев, в США — Рерих и Анисфельд, в Софии — Браиловский.

Журналистская и редакторская работа заставляет Маковского много путешествовать. Одно то, что его книги выходили одновременно в Берлине и Праге, дает понять, что жизнь критика не была оседлой. При содействии Чешской Графической Унии в Праге готовится четырехтомный капитальный труд «Русская живопись», редактором которого тоже был Маковский. Лишь революционные события в Чехо-

[1] Маковский С.К. Силуэты русских художников. — Прага, 1922. — С. 30-31.
[2] Там же. — С. 102.

словакии не позволили осуществиться этому начинанию. Редактируя журнал «Искусство славян», Маковский много ездит по славянским странам, по деревням Прикарпатья, в пути собирает вышивки и другие предметы народного творчества русских, украинцев, восточных словаков, именующих себя русинами. В результате собирается большая интересная выставка «Искусство и быт Подкарпатской Руси», открытая в Праге в 1922 году. Тремя годами позже этнографические исследования и коллекции Маковского легли в основу его монографии «Народное искусство Подкарпатской Руси», изданной в 1925 году в Праге на русском, чешском и французском языках.

Трудный хлеб журналиста

Утверждение, что Париж стал экономическим, политическим и культурным центром эмиграции, поэтому все бывшие россияне, осевшие было в Болгарии, Греции, Чехии, Германии, потянулись туда, справедливо и для конкретной семьи Маковских. Они привыкли к жизни в столице, к балам, выставкам, театральным премьерам, хорошо знали французский язык, надеялись определиться с работой и учебой детей. Юлия Павловна нашла приют у подруг в Ницце, с ней после рождения Юленьки жил маленький Сережа, неподалеку от Ниццы, в маленьком курортном городке Антибе поселился младший сын Юлии Павловны Владимир с сыном Юрой, на юге Франции жила также младшая из ее сестер — Евгения Пыжова и все ее дети кроме мхатовки Ольги.

С присущим ему азартом Маковский окунулся в работу. «Сейчас я занят больше, чем когда-либо, газетой»[1], — пишет он матери в Ниццу. После ухода с поста ответственного секретаря «Возрождения» П.А. Трубецкого и прихода на это место менее опытного и расторопного Г.Л. Лозинского вся творческая работа по существу легла на плечи двух помощников редактора — С.К. Маковского и Н.С. Тимашева. Маковский был помощником по литературно-художественной части, Тимашев — по политической. Естественно, что оба были пишущими газетчиками. Маковский по-прежнему много писал о художниках (их творчеству посвящена почти половина его публикаций в «Возрождении»), но писал он и о скульпторах, и о театральных постановках, особенно много (почти треть публикаций) — о балете.

«Самой живучей ветвью российского художественного дерева оказался наш балет»[2], — писал он в одном из материалов, но кроме того Маковский любил балет если не с детства, то, по крайней мере, с Дягилевских сезонов и Всемирных Парижских выставок начала века,

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. 29.04.34. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 104.

[2] Маковский С.К. Балетный вечер в «Академии» А. Волинина//Возрождение. — 1930. — 1 июля.

в организации которых участвовал и даже, как уже говорилось, получил за это Орден Почетного Легиона. И на родине, и в эмиграции он любил поговорить о балете со своим другом, бывшим директором Императорских театров России Сергеем Волконским, пропагандистом танцевальной системы Далькроза, успевшим внести вклад в пропаганду этой системы даже в Советской России. Конечно, газета не давала возможности освещать проблемы литературы, живописи, музыки, театра так же широко, как журнал, и свой любимый жанр — эссе — Маковский использует нечасто, зато самым предпочтительным жанром для него становится рецензия — более трети его публикаций в «Возрождении» — именно рецензии. Пишет он отчеты о творческих вечерах, иногда даже репортажи, много заметок, но и в них, как правило, не просто сообщение факта, а какая-либо проблема. Так, в заметке о выступлении в залах Лютеции балета К.Л. Исаченко (24.01.30) он отмечает особенности ее школы именно как школы русского балета, хранящей традиции; в заметке «Балет Бориса Князева» тоже говорится о следовании традициям: «Все танцовщики, бывшие «дягилевцы»... отлично выполнили заданные Борисом Князевым нелегкие хореографические задачи»[1]. Вопросы сохранения традиций русской балетной школы — одна из проблем, действительно волнующих Маковского, и он старается напоминать о ней едва ли не в каждом материале о балете. В отчете о творческом вечере Академии хореографического искусства А. Волинина (1.07.30) он отмечает, с одной стороны — хорошие, впечатляющие прыжки, с другой — невнимание к пластике рук, недостаточно выпрямленные колени юных балерин, что опытный педагог должен бы был заметить. В отчете о другом балетном творческом вечере, где выступали ученицы «Академии танца» балетмейстера и хореографа Матильды Кшесинской, автор подчеркивает внимание педагога к успехам учениц и, делая вывод, обыгрывает название публикации — «Новое созвездие»: «Задача ответственна: внушить начинающим плясуньям чувство совершенной формы, привить «дичку классическую розу», — по словам поэта. М.Ф. Кшесинская это умеет. Оттого и вспыхнуло в Новый Год новое созвездие»[2].

Новые имена балерин открываются читателям довольно часто. Среди них — исполнительница восточных танцев Лейла Бедерхан и «новое слово в хореографии» Ната Круна, которая «не классичка (по большей части танцует босая), но и не босоножка, во вкусе бесчисленных последовательниц Айседоры Дункан и еще менее — подражает кому-нибудь из эстрадных манер, будь то балетный «модерн» или

---

[1] Маковский С.К. Балет Бориса Князева//Возрождение. — 1930. — 6 июля.

[2] Маковский С.К. Новое созвездие//Возрождение. — 1930. — 19 января.

восточная экзотика. Она в совершенстве владеет всеми классическими приемами, когда этого требует танец. (Я видел ее, например, в «Умирающем лебеде», на пуантах.) Она кажется сошедшей с греческой амфоры — в иных пластических композициях, и доступны ей все виды стилизации и характерного танца, от персидского или индийского и до самого новейшего танго»[1].

Так с помощью двух-трех фраз автор дает представление о репертуаре исполнительницы, ее творческой манере, впечатлении, которое балерина производит на зрителя. Далее развивается одна из любимых тем Маковского — Талант и Школа. Да, — утверждает автор, — искусство Наты Круны — это, прежде всего, демонстрация высочайшей одаренности, но за ним стоит и прекрасная школа К.Л. Исаченко, за работой которой автор следил лет двадцать, еще с петербургских времен: «Ната Круна была восхитительна, увлекла зрителей и прекрасными качествами своего дара, и школьной дисциплиной в пластических очарованиях, сулящих балетному искусству новые дали»[2].

Для материалов Маковского о балете характерен постепенный подход к творчеству того или иного исполнителя. Чаще всего сначала рождается заметка или небольшой отчет о творческом вечере балерины, где очень кратко говорится о своеобразии творческой манеры. Но после выхода в свет этой первой информации автор продолжает следить за творчеством исполнителя, анализирует его сначала для себя, а потом — и для публики. Очень характерно появление заметок до концерта — с репетиций. Так, 10 июня 1934 года в газете появляется заметка о репетиции балерины Е.Н. Никольской перед ее концертом в большом зале Плейель. Маковский пишет, что шел на репетицию с опаской, так как был наслышан о том, что балерина часто выступает на эстраде, и был рад, что, «несмотря на мюзик-холльные триумфы, Е.Н. Никольская осталась отличной серьезной художницей»[3]. Через неделю появляется новый материал о творчестве этой же балерины, содержащий более детальный, подробный анализ всех номеров программы концерта в Плейель, в том числе и тех, что исполнялись в паре с артистом Дроздовым. Может быть, в первой маленькой заметке Маковский не хотел говорить о «мюзик-холльных» тенденциях творчества Никольской вскользь, может быть, в концерте они выявились ярче, так или иначе, пройти мимо этой проблемы в обширной рецензии автор не захотел и сформулировал свое отношение к ней

[1] Маковский С.К. Новое слово в хореографии//Возрождение. — 1930. — 25 мая.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. На репетиции Е.Н. Никольской//Возрождение. — 1934. — 10 июня.

довольно четко: «Я не могу одобрить и засилия аккробатики в ее классическом репертуаре. Тут снова сказалось влияние мюзик-холла, от которого следует непременно избавиться»[1].

Любимой балериной Маковского была Анна Павлова. После революции она жила в Англии, в Париж приезжала нечасто, с концертами выступала редко, но каждое ее появление на сцене было сенсационным. О ее жизни и творчестве не раз писалось в «Жар-Птице», но тогда Маковский был всецело поглощен подготовкой материалов о художниках, в журнале было немало желающих писать о балете, а в «Возрождении» Маковский с удовольствием берется за создание публицистического образа великой балерины и посвящает ей несколько эссе и рецензий. Только в мае 1930 года таких работ было три. Первая появилась 8 мая. Она была посвящена одной из любимых ролей Павловой — Жизели. Маковский начинает рецензию, казалось бы, издалека — с общих рассуждений о романтике применительно к искусству вообще и к балету в частности: «Романтика покидает искусство, иногда кажется, что и вовсе покинула: живопись, музыку, танец. Художественная форма поглотила то, что еще недавно считалось главной сутью художества — чувство творца и отзвук этого чувства в зрителе или слушателе: сердце почти вычеркнуто из творческого обихода, холодной манией совершенств представляется нам новое, наше искусство»[2].

Автор останавливается на акробатизме мужских ролей в балете Дягилева и признает, что «мужской балет лучше отвечает требованию скульптурной динамики. Так отошла на второй план Психея балетной романтики и прима-балерина»[3], которая «никогда не изумляла техникой — она покоряла вдохновением»[4].

Критик анализирует многие роли Анны Павловой и, наконец, подходит к «Жизели»: «Было ощущение, что в этом волшебстве искусства растворились долгие годы, что перед нами прежняя Мариинская сцена и прежняя, неотразимая, огненно-гибкая и легкая, как пушинка, танцует Жизель — Анна Павлова»[5].

Через три дня после «Жизели» появляется эссе «Индия Анны Павловой». И снова автор начинает разговор с читателями с проблем романтизма: «Соблазны Индии — не со вчерашнего дня. От первых дней романтизма — а ему больше ста лет, — сладостные горы ее велико-

---

[1] Маковский С.К. Балетный концерт Е.Н. Никольской//Возрождение. — 1934. — 17 июня.

[2] Маковский С.К. Анна Павлова — Жизель//Возрождение. — 1930. — 8 мая.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

лепий «преломлялись» так или иначе в искусстве Европы. Но... свои священные пляски Индия оберегала ревниво от европейского любопытства»[1]. Маковский считает, что ситуация изменилась лишь в последние годы, когда увлечение пластикой рук в балетных студиях приблизило до известной степени современную хореографию к Индийскому Востоку. Но — рассуждает он далее, — можно ли вообще сочетать движения индийских танцев с европейской классикой? На этот вопрос он не знал ответа до того, как увидел миниатюру «Криштна и Рада» на музыку Комолаты Бандеры в постановке самой Павловой, явившуюся итогом ее трехлетнего увлечения Индией: «Она убедила меня, убедила именно претворением индусской пластики в какую-то свою, обольстительную хореографию, по-балетному развитую и драматизированную»[2].

Отдавая должное мастерству балерины и ее партнера Аранова, Маковский не мог не остановиться на живописном решении спектакля, которое оказалось явно не на высоте (на декорациях были изображены исключительно... кипарисы). «Вообще обидно, — пишет Маковский, — что «вдохновенная и вдохновляющая Анна Павлова, сумевшая к тому же окружить себя даровитыми танцовщиками и танцовщицами, не ищет более одаренных сотрудников по декорационно-сценической части. Ее Индии не достает конгениального художника. Такие есть»[3].

В последнем материале майской «трилогии» о творчестве Анны Павловой автор подробно анализирует весь цикл концертов балерины в Париже, особо отмечая высокую духовность ее творчества, «внутренний трепет», чувство ансамбля, к которому особенно требовательны балетоманы.

Говоря о балете и вообще о театре, Маковский почти всегда касается и художественного оформления спектаклей. Эпоха Большого стиля сделала художников известными не только узкому кругу посетителей картинных галерей и выставок, но и массе театральных зрителей. Иногда спектакль за один вечер собирал такую же аудиторию, как выставка за месяц. Творить для сцены было выгодно, интересно и престижно. Слава русских театральных художников гремела не только в Европе, но и в Америке, и, естественно, газета, много писавшая об искусстве, не могла не касаться проблем художественного оформления спектаклей, тем более, что и сам Маковский любил писать об этом.

---

[1] Маковский С.К. Индия Анны Павловой//Возрождение. — 1930. — 11 мая.

[2] Там же.

[3] Там же.

В мае 1930 года режиссер А. Санин поставил в Париже оперу Бородина «Князь Игорь». Рецензию на этот спектакль Сергей Константинович заказал своему другу, музыканту В.И. Полю. Но вслед за ним Маковский сам публикует небольшую рецензию на работу художника спектакля И. Билибина. В ней он отмечает, что и русские люди, и некоторые парижане знали сюжет оперы по «Слову о полку Игореве», а это произведение всегда хорошо иллюстрировалось. Билибин в оформлении спектакля также вдохновлялся этими книжными миниатюрами, но интересный замысел недовоплотился из-за грубоватого исполнения декораций.

Своеобразие творческой манеры художника всегда являлось фактором, побуждающим Маковского взяться за перо. Побывав на выставке Анри Мартэна, он говорит об удивительном свойстве больших французских художников — не стариться. Приведя в качестве примера неувядаемое долголетие Родена, Моне, Дега, он заканчивает список этой плеяды именем Мартэна: «Ему уже за семьдесят с лишним, а выставленные картины (44 холста — итог последних четырех лет работы) поражают поистине юношеской свежестью красок, настроения восторга перед красотой Божьего мира»[1].

В рецензии на серию пастелей «Венеция» Д. Бушена, которого часто называют последним русским импрессионистом, Маковский сравнивает работы художника с собственными впечатлениями от поездок в город на воде: «Много раз я бывал в Венеции, смотрел на нее глазами, кажется, всех влюбленных в нее поэтов... Но дымчатый сапфир бушеновской лагуны и золотая мгла его венецианских полдней вызвали во мне то новое очарование, которому верится лишь тогда, когда о нем расскажет подлинный художник»[2].



Н. Исаев. Париж. Мулен-Руж ночью. 1925

Описывая выставку русского художника Н. Исаева, Маковский, как и во многих других рецензиях, поднимает вопрос о судьбах русского искусства за рубежом. Как сохранить русское националь-

---

[1] Маковский С.К. Выставка Анри Мартэна//Возрождение. — 1930. — 8 февраля.

[2] Маковский С.К. На выставке Д. Бушена//Возрождение. — 1930. — 19 декабря.

ное вдали от родины? — проблема, которая волновала его на протяжении всей жизни. Это относилось и к балету, и к поэзии, но к изобразительному искусству — более всего. В творчестве Исаева Маковский замечает метаморфозы, происшедшие под влиянием Парижа — «страстные поиски подлинной «живописной живописи» после мытарств сперва в русской провинции, потом в провинциальном беженстве»[1]. Отмечая успехи художника, автор замечает, что в его творчестве «многое уже кажется добрым предвестьем: например, букет гвоздики и левкоев или розы на синем фоне, или тюльпаны, яблоки и лимон — на розовом. Остается ждать дальнейших фаз метаморфозы»[2].

Больше всего пугало Маковского не восприятие художниками-эмигрантами западных образцов в качестве творческих ориентиров, а утрата своего личного, индивидуального, в котором национальное своеобразие так или иначе должно тоже находить воплощение в творчестве каждого художника. Анализируя творчество группы армянских художников «Ани», получившей много хороших отзывов и в России, и в Париже, Маковский отмечает в качестве основного недостатка группы то, что, «независимо от кавказского или турецкого происхождения, творчество их... дальше далекого от наследия древней Армении, — кто из них национален в смысле верности художественному завету предков? Даже племенного привкуса почти что нет ни в ком»[3].

Маковский продолжил эту тему через несколько дней в рецензии на выставку «Салона независимых» в Гранд-Палэ, где выставлялись как немногие известные русские художники, так и полсотни дебютантов. Рассуждая об их творчестве, критик задает вопрос: «Сожалеть ли об этой судьбе эмигрантского искусства, властно захваченной Парижем?» — и отвечает, что, может быть, сожалеть и не стоит, лишь бы ученичество, естественно начавшееся с подражания, вывело молодых художников на самостоятельный путь.

Подверженность влияниям французских скульпторов отметил Маковский и в творчестве Д. Цаплина. Другого русского скульптора — Г. Артемова — он, наоборот, хвалит за самобытность, тем более, что этот художник работает в основном с деревом, а деревянная скульптура, по мнению Маковского, — едва ли не самое русское из искусств. Вспоминая работы в этом виде скульптуры Коненкова, Стеллецкого, Малютина и сравнивая их с артемовскими, критик замечает, что в его работах больше ремесленного совершенства, чем самодовлеющего

---

[1] Маковский С.К. На выставке Н. Исаева//Возрождение. — 1930. — 27 февраля.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. Армянские художники//Возрождение. — 1930. — 9 января.

вдохновения. Вдохновение Маковский ценил намного выше, хотя отдавал должное и совершенству как результату последовательной и целеустремленной работы художника над своими произведениями.

Из сказанного ясно, что русский критик в русской газете для русской аудитории пишет в основном о творчестве соотечественников. Несколько особняком стоит репортаж с выставки в театре Пигаль «Скульптура негров». Эту тему Маковский тоже выбрал не случайно, поскольку еще в России и позднее — в Праге проводил параллели между африканской скульптурой и живописью, например, Пикассо, доказывая, что скульптура Черной Африки явилась в значительной мере вдохновительницей современного европейского новаторства. Продуктивность этого наблюдения подтверждается экспозициями многих европейских музеев и выставок, на которых работы постимпрессионистов, в том числе Пикассо, и народная африканская скульптура демонстрируются вместе и прекрасно сочетаются, как бы дополняя друг друга.

Как уже отмечалось, культурная жизнь русского Парижа в 30-х годах била ключом. Желающие подискутировать и углубить знания в области отечественной истории, философии, культуры посещали религиозно-философскую академию, франко-русский институт, русское философское общество, военно-морской исторический кружок имени адмирала Колчака, клубы «Воля России», «Русские соколы», «Русский очаг», открытые лекции в Сорбонне (например, давний друг Маковского Н.В. Дризен читал там по субботам курс лекций «История русского театра на рубеже XIX — XX веков»). Познакомиться с современным драматическим репертуаром можно было в авангардном театре «1931», Интимном театре Д.Н. Кировой в Медоне, Новом русском театре драмы и комедии, Театре для юношества барона Н.В. Дризена. Спектакли ставились и в огромном количестве драмкружков. На собраниях группы сторонников авангардных театров, в религиозно-философской академии, в Русском артистическом союзе и других культурных центрах эмиграции проводились диспуты как по поводу текущего репертуара или гастролей российских театров, так и на глобальные темы, например, 2 октября 1930 года в Тургеневском обществе состоялся диспут «Гибнет ли театр?». Лекции и концерты проводились в Русской консерватории. С.К. Маковский был их постоянным посетителем, о чем свидетельствует, в частности, его переписка с матерью, которая сама в молодости была прекрасной певицей, участвовала в домашних спектаклях вместе со многими знаменитостями. Одной из них была Медея Мей — жена не менее знаменитого певца Фигнера. 29 апреля 1931 года Маковский пишет матери: «Был на концерте Медеи Фигнер. Представь себе: удивительно! Лучше поет, чем

пела в молодости. И голос свеж и могуч, как никогда. Только 2-3 раза не хватило на piano дыхания. Пела и дочь, но рядом с матушкой — никуда»[1].

Естественно, что больше всего было в Париже литературных кружков и объединений. Детские и семейные литературные утренники проводились в обществе «Зеленая лампа», Тургеневском обществе и обществе «Франко-русский менестрель», активно работали литературное объединение «Кочевье», «Литературные русско-французские собеседования». Юные дарования объединялись в «Союз молодых поэтов», у них был свой литературный клуб «Перекресток», литературный кружок работал и при Студенческом клубе.

В.В. Костиков отмечает, что «лишь самые сильные, оригинальные характеры и таланты сумели вырваться из эмигрантского плена... Причина творческой гибели молодых эмигрантских писателей и поэтов была, за редким исключением, одна и та же. Их воспоминаний о России не доставало, чтобы ими можно было жить, а писать на «французскую» или «английскую» тему они не могли: не хватало традиции, знания местной жизни (мы уже говорили о том, что большинство русских жили как бы в своеобразном культурном гетто), мешало отсутствие связей в сложном литературном мире Парижа, велика была и конкуренция «своих»[2].

Конечно, С.К. Маковский прекрасно понимал это, но помочь юным дарованиям, как в былые дни в «Аполлоне», ему очень хотелось. Он — постоянный гость в «Перекрестке», причем не просто гость, но и старший друг, и строгий критик. Он выступает с докладами о творчестве молодых поэтов, помогает Николаю Авдеевичу Оцупу выпускать альманах «Числа», где печатались начинающие литераторы. Поэтому молодые поэты того времени — В. Диксон, Ю. Мандельштам, Ю. Одарченко, Г. Раевский, В. Смоленский, Ю. Терапиано, И. Чиннов, Е. Шаховской — в той или иной мере могли считать себя его учениками.

В хронике тех лет немало указаний на активное участие Маковского в литературных вечерах: «26 декабря 1929 года. Вечер памяти Иннокентия Анненского. Выступали среди других Е.А. Зноско-Боровский, бывший в год кончины Иннокентия Федоровича секретарем «Аполлона», и Сергей Маковский, создавший этот журнал при самом горячем участии Анненского»[3]. «4 апреля 1930 года. По инициативе редакции «Современных записок» чествование В.Ф. Ходасевича бан-

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 104.

[2] Костиков В.В. Не будем проклинать изгнанье... Пути и судьбы русской эмиграции. — М., 1991. — С. 227.

[3] Возрождение. — 1929. — 26 декабря.

кетом по случаю 25-летия литературной деятельности. С приветствием выступают И. Бунин, М. Вишняк, И. Демидов, проф. Н. Кульман, С. Маковский, Д. Мережковский, М. Цетлин, С. Яблоновский»[1].

В начале века отношения Маковского с Ходасевичем были сложные, поскольку, как уже говорилось, жена Ходасевича Марина Эрастовна Рындина стала женой Маковского. Но постепенно отношения налаживаются. В письме Б.А. Диатроптову из Берлина Ходасевич сообщает: «Был у меня в гостях Серж Маковский»[2]. Вполне возможно, что помимо чисто литературного интереса гость преследовал и вполне прагматическую цель — узнать что-либо о жизни ближайших родственников, оставшихся в России — тети, Екатерины Павловны Летковой и двоюродного брата Юрия Султанова, с которыми Ходасевичи с конца 1922 года были соседями по «Дому искусств».

Времени на участие в общественной жизни оставалось мало — слишком много отнимала газета, служившая основным источником дохода. Однако доход этот был невелик, в апреле 1934 года Маковский жалуется матери, что «Гукасов систематически сбавляет оклад»[3]. В это время он как помощник редактора получает в месяц 1800 франков, на жизнь этих денег не хватает, приходится подрабатывать еще тысячу домашней корректурой, но ежевечерние бдения над корректурой «перекрывают кислород» для участия в общественной жизни, а значит — и гонорары за корреспонденции, статьи, рецензии о новых выставках, спектаклях, литературных вечерах. В конце концов он решается уйти из газеты и зарабатывать исключительно литературным трудом. 21 ноября 1934 года он пишет матери: «Нашлась на декабрь работа нищенская и денежная, так что хватит месяца на два. Это редактирование русского романа и перевод»[4]. В письме от 25 апреля 1938 года звучит разочарование: «Литературным трудом больше 1500-2000 франков не заработать»[5]. В том же письме он замечает, что жена зарабатывает больше, бегая по больным с уколами, работая сиделкой при тяжело больных, но это изматывает ее морально и физически, она постоянно заражается от больных то одним недугом, то другим, например в апреле 1933 года тяжело заболела скарлатиной. В это время они почти не живут вместе. Марина Эрастовна живет в домах, где есть тяжело больные, Сергей Константинович снимает комнатушку в маленькой частной гостинице (попытки привести

[1] Костиков В.В. Не будем проклинать изгнанье... — М., 1991. — С. 438.
[2] Ходасевич В.Ф. Собрание стихов. — М., 1992. — С. 431.
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 104.
[4] Там же.
[5] Там же, ед. хр. 106.

в нее на несколько каникулярных дней родного сына встречаются с недовольством: «Хозяйка Ваню едва терпела»). Иван учится в закрытом частном пансионе, Сережа сначала живет в Ницце у бабушки, а затем тоже попадает в закрытый пансион. Та же участь ждет и малышку Юлю. Иван — в Париже, Сергей — в Бельгии, Юля — на Лазурном берегу... Дети почти не встречаются друг с другом, редко видятся и родители, но несмотря ни на что семья существует, и Сергей Константинович, как опытный диспетчер, постоянно поддерживает контакты между бабушкой и внуками, между детьми и их двоюродными братьями и сестрами. В письмах к матери — забота о каждом из детей, удивление и растерянность, радости и разочарования, гордость и любовь. Настроения постоянно меняются, любовь — остается.

«1931, февраль. Иван лба не перекрестит и не задумывается ни о чем мистическом. А вообще как будто начинает задумываться. На днях на вопрос: «Что, по-твоему, всего труднее понять?» — он ответил: «Ты знаешь, папа, нельзя понять времени. Вот все умрут и Земля кончится, и Солнце, а время будет всегда: это неприятно думать». Он очень необщителен, каждое слово нужно вытягивать. Учится в Lakanal из 35 учеников на 19-м месте плюс конкуренция французов — грамотнее пишут. Учитель Сычов придирается (Шалун!):

— Выгоню! Выпорю! — А с отцом говорит медовым голосом. Словом, этот русский интернат оказался далеко не идеальным. Чуть не упрашивать надо Ивана, чтобы пошел в кино или Луна-парк. Придет ко мне и уткнется в одну из своих любимых дурацких книжек с индейцами и пиратами... Не достает ему и правильного спорта в сычовском интернате: ни футбола, ни тенниса. Я мечтаю на лето устроить его куда-нибудь так, чтобы он мог всласть нафутболиться и напрыгаться, — благо охота смертная. При настоящем здоровье и силе чего не преодолеешь!..

26.09.31. У Ивана гуманитарные науки идут неважно. Здоров. Высок. Красив.

28.02.32. Иван — странное сочетание правдивости, благородства, мужества с унылой ко всему апатией.

29.04.32. У Ивана в интернате давали чеховскую «Хирургию». Иван изображал лошадь.

10.09.32. Иван ездит по соревнованиям.

9.04.33. Иван переходит в выпускной класс.

25.11.33. Иван всем интересуется. Очень внимательный и ласковый сын.

22.12.33. Сочинение Ивана «Люди прогресса» — лучшее в классе.

29.12.33. Иван — лучший спортсмен школы.

25.05.35. Иван становится в спортивном Париже популярной личностью. Выиграл парижский чемпионат школьников в беге с заборами. В Лицее, на соревновании всех лицеев, взял пять первых призов. Все газеты напечатали... Спорт пробьет дорогу — главное условие для житейской карьеры.

12.06.35. Иван отличился в международных соревнованиях по бегу.

8.07.35. Ивану придется философию пересдавать осенью.

30.04.36. Высшее образование для мальчиков наших может оказаться лишним оружием в борьбе за существование.

26.05.37. Иван ездил в Брюссель на соревнования... Из французов — первый!

14.02.38. Иван стал давать уроки физкультуры. Сияет! 4 урока, чтобы был сыт, 6–7 — и на все остальное хватит. Богатый француз, директор страхового общества, симпатизирует Ивану и хочет помочь ему выйти в люди. Летом хорошее место в гостинице около Канн будет у него.

15.06.38. За уши вытащили мы его из пучин бакалаврской премудрости со всеми переэкзаменовками, всего на волосок от провала»[1].

Пример жизненного становления Ивана Маковского подтверждает мысль В.В. Костикова о том, что «старшему поколению эмиграции требовалась большая изобретательность, такт, чтобы найти ту форму воспитания и образования для своих детей, которая, не противодействуя естественному процессу ассимиляции, вместе с тем позволяла бы сохранить духовную привязанность к России»[2].



Иван Сергеевич Маковский

Несколько по-иному складывалась судьба второго сына С.К. Маковского — Сергея. Детство он провел у бабушки в Ницце, а в 12 лет попал в Бельгию, в закрытый пансион иезуитов. Это событие Маковский описывает так: «17.10.31. Приехали в Бельгию, были у отца Рихтера и самого викария. Любят детей, но требовательны. Из 78 учеников оставят в интернате 40. Если Сергей окажется неспособным, не будут даром пичкать латынью, а отдадут в ремесленное училище по способностям»[3].

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 104-106.

[2] Костиков В.В. Не будем проклинать изгнанье... — М., 1991. — С. 218.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 105.

Маковский, кажется, готов к такому повороту дела. Хорошо знающий все сильные и слабые стороны старшего сына, внимательно наблюдающий за его развитием, прикипевший к нему душой, он наблюдает Сережу как бы со стороны: «Сергей — впечатлительный, ласковый, добрый, старательный, любознательный, хотя и весьма средних способностей тоже»[1]. Отец понимает, что у него не будет возможности так влиять на развитие этого сына, как в случае с Иваном — последовательно, шаг за шагом. К тому же, заласканный и зацелованный бабушкой «ангелочек» Сережа очень трудно переживал адаптацию к закрытому учебному заведению, к его строгому режиму, постоянно посылал отцу слезные мольбы о свидании, считал дни до начала каникул. Одно из таких писем сохранилось в архиве Маковского: «Дорогой мой милый и любимый папа! Как мне скучно, если бы Ты знал, без Тебя. Тут очень скучно и слишком много тут учатся. Я так не привык. Вот я тут уже больше недели, а все-таки не нахожу себе места без Тебя. Я все думаю вот так (мои воображения): я грустный возвращаюсь из школы и думаю о Тебе и вдруг, войдя в наш интернат, я увидел моего милого папу! Если бы это случилось на этой неделе, тогда бы я так был счастлив, что я Тебе не могу этого описать. Потом, я думаю, если Ты приедешь сюда, я буду очень счастлив, когда буду ехать вместе с Тобой в Париж, который я так люблю. Папа, неужели Ты не приедешь сюда на этой неделе? Я без Тебя больше не могу, Ты сам видишь, почему...»[2] И «милый папа», забыв все дела, мчался в Бельгию уговаривать сына потерпеть до каникул. Предположения отца относительно «весьма средних способностей» младшего сына не подтвердились. Через три месяца он был третьим в классе, еще через какое-то время и вплоть до окончания высшей школы — первым.

Через год после Сергея отправилась в дальний путь и маленькая Люся (так звали в семье дочь, очевидно, от самоназвания — Юлюша). 24 февраля 1933 года Марина Эрастовна вернулась из Салие де Блари, «где оставила Люсю на попечение графини Лейхтенбергской, бывшей Игнатьевой-Коралли (бесплатно, пока Марина не поступит на работу). Ее там полюбили, и ей нравится»[3].

На каникулы Люся и Сергей приезжают в Париж, и родители как бы заново открывают их:

«4.09.36. Люся заметно переросла мать.

15.12.36. Люся — серьезная и рассудительная. Мать зовет ее «старой гувернанткой».

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 105.

[2] Маковский С.С. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 320.

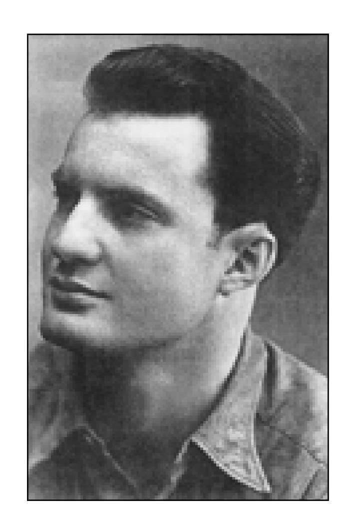
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 105.

22.03.37. Сережа — первый на курсе. Чудный, добросовестный, верный друг, в свои 17 $^{1}/_{2}$ лет взрослый... Люся: «Одна мечта — начать работать и помогать маме и тебе».

26.05.37. Люся выше Марины и совсем расцвела. Она красочна и не глупа житейски, но пустенькая...

29.06.38. С Люсей раз в неделю завтракаем на стадионе. Она покровительствует атлетике Ивана.

15.01.39. У Люси появился богатый француз 30 лет, лейтенант, пилот. Летит в Африку на рекорд... Летчик влюблен в Люсю. Приглашает летом к матери в Алжир. Как ты думаешь, поощрять ли такой ранний брак по расчету и симпатии, но без пылкой любви?... Сергей: его присутствие всех нас согрело...»[1]



Сергей Сергеевич Маковский



Юлия Сергеевна Маковская

Постепенно налаживаются связи и с остальными родственниками. До переезда Сергея во Францию его сестра Елена каким-то образом разыскала Юлию Павловну в Париже и сообщила ей о внуках: «Дима много часов проводит на воде, Андрей играет в теннис, Петр актерствует в Берлине»[2], — но вскоре они снова потеряли друг друга. В мае 1929 года в Гамбурге проходила выставка русских икон, организованная И.Э. Грабарем. На открытие пришла Елена, знавшая Грабаря еще в студенческие годы. Они вместе пообедали в ресторане, покатались на пароходе по Рейну, сфотографировались. Елена рассказала, что она уже почти четверть века — немецкая подданная, с мужем давно разошлась, сама воспитала сыновей, но все время страшно скучает по России и хочет вернуться.

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 105-107.

[2] Маковская-Лукш Е.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 729.

После Гамбурга и Кельна выставка перебазировалась в Париж, где ее устройством занимались Луи Рео и Сергей Маковский, бывший в то время вице-президентом общества «Икона». Грабарь рассказал Маковскому о встрече с Еленой, и он стал мечтать о свидании с сестрой. Мечта осуществилась летом 1932 года. Елена приехала в Париж с младшим сыном Дмитрием. Владимира задержали дела в Антибе, но на встречу приехал его сын Юра, ровесник Ивана. Молодые знакомились, узнавали друг друга, старшие предавались воспоминаниям.

В письмах матери Сергей Константинович высказывает сожаление, что редко видит младшего брата. К тому времени брат разошелся с матерью Юрия Ольгой Чайковской, его новая жена Нина Николаевна постоянно болела, осенью 1933 года врачи обнаружили туберкулез и у Юрия. Настоящей профессии у Владимира не было — он рисовал на продажу пейзажи и натюрморты, расписывал абажуры, какое-то время даже работал маляром. Денег постоянно не хватало, Нина Николаевна пыталась открыть что-то вроде домашней столовой. Сергей считал, что это было бы легче сделать в Париже, но брата переезд пугал. На юге его удерживали и климат, и бесплатное жилье у друзей, и близость к матери, для которой Владимир всегда был «палочкой-выручалочкой». «Приблизь к себе Владимира», — советует Сергей матери, чувствуя, что душевно Юлия Павловна всегда была более привязана к нему, старшему сыну, хотя помощь чаще получала от младшего. Не имея возможности материально поддержать младшего брата, Сергей старался хотя бы не затруднять его жизнь. 2 мая 1937 года он пишет Юлии Павловне: «Самое дешевое, конечно, было бы возобновить для сынов южный берег под крылом Владимира, но боюсь, не в тягость ли Владимиру?»[1]

Годом раньше Юлия Павловна получила долгожданное, но нерадостное письмо из России. Ее любимая сестра Екатерина Леткова-Султанова писала, что долго болела, ее сын Юра тоже нездоров, инвалид второй группы, фактически без крова, без работы; спрашивала, не смогут ли Маковские прислать ему для перевода что-либо из современных французских книг. Через три месяца после этого письма пришло сообщение о смерти Екатерины Павловны. 24 августа 1937 года Сергей Константинович писал матери: «Никак не могу прийти в себя от смерти тети Кати. Только потом узнаешь силу любви к близкому человеку... Теперь тревожусь о Юрике, неужели нельзя узнать, что с ним?»[2] Узнать не удалось. Железный занавес укрепился началом мировой войны. Жизнь в Париже только начинала налаживаться: Люся соби-

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 106.

[2] Там же.

ралась замуж за летчика, Сергей заканчивал высшее образование в Бельгии, Ивана пригласил на пост личного секретаря пятидесятишестилетний миллионер А.П. Клягин, обитавший в обстановке «сугубой роскоши и финансового американизма». Они вместе собирались в Америку, Египет, Италию, Марокко. Хорошо зарабатывала Марина Эрастовна, слывшая безупречной медсестрой и сиделкой. В 30-е годы между ею и мужем было много недомолвок, непонимания и откровенных ссор, но любовь оставалась. Сергей Константинович понимал, что Марине, выросшей в очень богатой семье, привыкшей с детства скакать по лугам на коне полуодетой и вообще делать, что захочется, в эмиграции труднее, чем ему. Жизненные невзгоды сделали ее грубой, несдержанной в выражениях, Маковским же грубость была чужда органически, они ее не понимали и не принимали. В крымских дневниках Юлии Павловны есть записи о том, что Марина начала сквернословить еще тогда. Уволила няню, которая три с половиной года холила Ивана, ничего ей не заплатив. Став больше общаться с матерью, маленький Ваня начал перенимать и ее ругательства, поэтому другие матери неохотно разрешали своим детям играть с ним. Сергей, помнивший Марину другой, понимал, что все срывы жены — от обрушившихся на семью невзгод, а поняв, легче простить. 19 августа 1938 года он пишет матери: «Марина и русскую литературу любила, и от музыки млела, и от всего «нас возвышающего обмана», бывало, плачет. Все это не мешало ее органической грубости. А в любви к детям, к больным сказалась ее человеческая сущность»[1]. Один из ее клиентов, больной старик Винтрен, всем сердцем привязавшись к Марине и ее детям, особенно к Юле-Люсе, завещал Юле пожизненную пенсию в 25 тысяч долларов в год и 175 тысяч франков в полное ее распоряжение и по 70 тысяч франков каждому из ее братьев по достижении совершеннолетия. «Американского дядюшку» Винтрена хоронила и от души оплакивала вся семья.

Да, жизнь определенно налаживалась. Строились планы на ближайшее время. Сергей уговаривал отца свозить его в Элладу. Люся с Иваном собирались к бабушке в Ниццу, о чем она сообщает в письме от 18 мая 1939 года: «Я с нетерпением жду того времени, когда попаду к тебе и когда мы вместе с тобой будем беседовать, гулять, слушать радио и чудно, весело проводить время. Внучка Юляша»[2]. События в мире мало волнуют ее, в постскриптуме к этому письму она замечает: «Мама говорит, что русское «авось» все вывезет». А между тем в воздухе все больше пахло грозой. 28 апреля 1939 года Елена писала матери:

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 106.

[2] Маковская Ю.С. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 731.

«Страшно думать, как разны не только страны и климат, Вас и меня окружающие, и что нужна наша российская... упористость, чтобы сохранять и поддерживать в себе наперекор судьбе свое старинное «я» и иную, общую родину. Необычайная активность Германии, перегоняющие друг друга события подчиняют личные судьбы и как-то не дают опомниться. Время требует массовых волнений, сочувствий, рукоплесканий и т.д., и легче тем, у кого нет особенно выраженного своего лица и — которым нравится указка и все прочее. Кроме того, хотя я лично становлюсь все свободнее, но могу быть поражена в своих детях и не ведаю, какие еще мечи пронзят сердце мое»[1].

Тогда же, предвидя напасти, которые обрушатся на Францию в самое ближайшее время, Маковский писал матери: «Какие тут личные потребности, когда кругом продолжается небывалая в истории мира драма народов. Боюсь, что для Франции она окажется и трагедией»[2]. Он уговаривает мать выхлопотать визу для лечения на одном из швейцарских курортов. В последующих письмах он снова настаивает на этом, пишет, что «Ивана хотел бы видеть рядом с ней. Сергей молод еще для солдатчины, и Бельгии война не грозит»[3]. Но война разрушила все планы. В мае 1940 года фашисты через Бельгию вторглись во Францию. Иван оказался в тюрьме в Лиможе за отказ вступить во французскую армию. Марина Эрастовна уехала туда же. Вскоре его выпустили, потом опять посадили и снова освободили. Он вернулся к своему патрону Клягину, там же оказалась и Люся. В начале июня 1940 года началось поголовное бегство французов из Парижа. «Со мной в гостинице — только старушки с собачками, которым некуда бежать»[4], — сообщает Сергей Константинович матери, так и оставшейся в Ницце. Он не мог уехать, так как ждал вестей от младшего сына. Сергей не попал в первые волны беженцев. Вестей не было. Почта работала плохо. Отец совсем извелся, а между тем его рассудительный сын и не думал бежать. Он продолжил занятия в Лувеле, 12 сентября сдал последний выпускной экзамен, получил диплом и уехал к тете в Гамбург.

---

[1] Маковская-Лукш Е.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 729.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 106.

[3] Там же, ед. хр. 107.

[4] Там же.

Сороковые: война и мир

Началась пора ожидания. Из Бельгии приходили тревожные вести. Многие французские беженцы погибли от бомб и снарядов. Семидесятилетний русский художник Филипп Андреевич Малявин, тоже оказавшийся в Бельгии в дни ее захвата фашистами, попал в плен и был обвинен в ... шпионаже. С огромным трудом ему удалось доказать, что является всего лишь художником. Ему разрешили пешком идти из Бельгии в Ниццу. Он добрался до дома и умер. Чуть раньше умер в забвении в одной из парижских богаделен 75-летний Константин Коровин. Многие русские писатели-парижане были депортированы и погибли в фашистских лагерях, как, например, монахиня Мария, Ю. Мандельштам, Раиса Блох, Илья Фондаминский. По приговору немецкого военного суда был расстрелян Борис Вильде. Оставшиеся в живых страшно бедствовали. Многие эмигранты встречали на улице разоблачителя Азефа Владимира Львовича Бурцева, который шел покупать свой скромный дневной рацион — две сосиски за сорок сантимов и просил всех встреченных, которых хоть немножко знал, передать уехавшим на юг Франции или в Америку, что он «остался все тем же — ни в чем решительно не изменился. А был он больше всего и прежде всего — большим и горячим, настоящим русским патриотом и всю жизнь свою боролся за Свободную Россию»[1].

Настроения той поры Маковский, пожалуй, лучше всего выразил в стихотворении, датированном 1940-м годом:

В четверг под мое окно
приходит женщина петь.
Пусть ей-то уж все равно,
да жуть на нее смотреть.
Во взоре не то вопрос,
не то, как ножом, печаль.
И грязная прядь волос
бахромкой седой — на шаль.

[1] В.Л. Бурцев (некролог)//Новый журнал. — 1943. — № 4. — С. 363.

А песню поет она
такую — хоть плачь навзрыд,
всю душу мою до дна
призывной тоской пронзит.
Любого греха страшней,
нельзя никому простить.
И хочется крикнуть ей:
— Неправда! Не может быть![1]

В конце сорокового года из По, с юга Франции пришла весть о кончине редактора «Современных записок» Вадима Викторовича Руднева. Спасаясь от немцев, этот уже немолодой человек прошел вместе с женой, ночуя в поле, пятьсот километров. Тяжело заболел. «Руднев уже знал, что он обречен, но многие этого не подозревали, — вспоминает Елена Извольская. — Он жил высокой сосредоточенной духовной жизнью. Всем тем, которые его видели в эти дни, он вспоминается как человек замечательного мужества, на котором лежала печать религиозного просветления... Его волновала проблема христианства в современном мире, он искал путей, которые могли бы превратить его в мощное духовное орудие борьбы против тоталитарного варварства... У него был живой религиозный опыт, ощущение, что это и есть в наши дни **самое главное**»[2]. Гроб Руднева, покрытый русским флагом, его друзья на руках несли под моросящим дождем до самой могилы... Полоса утрат продолжалась.

За время немецкой оккупации Франции Маковский потерял многих из тех, кого любил — К. Бальмонта, Д. Мережковского, Ю. Балтрушайтиса, М. Осоргина. Большинство русских литераторов, живших во Франции, верило, что «Россия отстоит себя от нашествия иноплеменников, как отстояла она себя в Отечественную войну, и в Смутное время, и ровно семьсот лет назад под водительством Александра Невского»[3]. Огромное впечатление на всех произвела услышанная по радио из Америки Седьмая симфония Д. Шостаковича, которая попала за рубеж «в дни огромного нервного напряжения, созданного героическим русским сопротивлением и страшным одиночеством России в этом сопротивлении»[4]. Симпатии большей части эмиграции были явно на стороне России.

---

[1] Маковский С.К. — И.И. Жарновскому//Встреча. — 1945. — № 1. — С. 16.

[2] Извольская Е. После разгрома//Новый журнал. — 1942. — № 2. — С. 366 — 367.

[3] Тимашев Н.С. Сила и слабость России//Новый журнал. — 1942. — № 2. — С. 205.

[4] Лурье А. О Шостаковиче//Новый журнал. — 1943. — № 4. — С. 367.

В начале лета 1944 года Париж, а к сентябрю — вся Франция освободились от фашистского ига. Оказалось, что в годы войны погибли не только многие из деятелей русской культуры, но и архивы. Полностью разоренной фашистами оказалась Тургеневская библиотека. Пропал довоенный архив Алданова — гестапо вывезло всю его библиотеку, рукописи, тетради, письма, в том числе и переписку с Буниным. Огромный эмигрантский архив историка Б.И. Николаевского был украден «опекавшим» его эсесовцем. На пепелище нагрянули дальновидные американцы. В Кормей-ан-Паризис, под Парижем, они даже открыли специальную контору, где за бесценок скупали письма Бунина, Добужинского, Ремизова, Цветаевой, другие архивные материалы. Из них в 1951 году был сформирован знаменитый Бахметевский архив при Колумбийском университете. Со временем его обещали вернуть России, но не вернули. В этот период Маковский еще более утвердился в своей страсти к собирательству культурно-исторических ценностей и с этого времени не выбрасывал ни одного письма.

Победу над фашизмом парижская эмиграция отметила выходом в свет альманаха «Встреча». В него вошли произведения членов Объединения русских писателей, живших во Франции — Бунина, Бердяева, Адамовича, Ремизова, Ставрова, Терапиано, профессора Мочульского. Редактировал альманах председатель Объединения С. Маковский. «Встреча» открылась стихотворением А. Ахматовой «Мужество» из ее огизовского «Сборника стихов» 1943 года:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова.
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки[1].

В том же выпуске альманаха была опубликована подборка стихотворений С. Маковского. В дальнейшем особенно часто упоминалось и цитировалось вот это:

---

[1] Ахматова А. Мужество//Встреча. — 1945. — № 1. — С. 1.

Спеши, душа! Уж близок перелет
в иную, призрачную землю.
О, птица вольная! За годом год
она слышней зовет, зовет,
а я все тише внемлю.
О, птица певчая! Прилежней пой
о том, что было недопето.
Любовь и боль и смертный ужас твой
никто не допоет другой,
а важно только это.
Спеши, пока из теплого гнезда
не упорхнула в путь безвестный.
Не опоздай! Ведь больше никогда
ты не воротишься сюда
изгнанницей небесной[1].

В эти, казалось бы, невыносимо трудные дни его душа спешила любить. Чуть ли не каждый день он отправляет нежные письма матери. Во время оккупации, через границу между оккупированной и свободной зонами они шли трудно, некоторые терялись в пути, писать оккупационные власти разрешали только по-немецки и по-французски, но часть писем все же доходила. В марте 1943 года запрет на переписку на русском языке был снят, и уже второго марта Маковский пишет в Ниццу: «Дорогая мамочка! Наконец-то можно настоящее, да еще русское письмо написать, после трех лет открыток в телеграфном стиле. Мне кажется, что за эти годы я и не обменивался с тобой ни словом «по душе». Впрочем и сейчас не слишком-то довольно сказать все, что хотелось бы. Кто их знает! Но ты всегда так хорошо с полуслова узнавала мою мысль, что и теперь дополнишь недосказанное. Своей точки зрения за эти годы я не изменил, увы! Во дни самых радужных надежд в нашем беженском стане, я продолжал (спроси сыновей!) предвидеть худшее, т.е. очень затяжное и, в конце концов, для всех довольно безнадежное. Была минута, правда, совсем недавно (этим летом), когда казалось там все ускорится, что выйдет для нас «передышка» — ну, хоть на несколько лет. А теперь и эта надежда улетучилась. Надо покориться и вверить себя судьбам неисповедимым, позабыв о личных претензиях. Так у нас с тобой вся вторая половина жизни и останется под знаком Марса! И знаешь, как-то все равно стало: действительность в нашем отечестве так ужасна, что и не тянет ни к какому возобновлению прошлого. Все чужое и все чужие.

---

[1] Маковский С.К. Спеши, душа//Встреча. — 1945. — № 1. — С. 16.

За последнее время я даже перестал почти видеться с соотечественниками. Судьба отняла у них всякую raison d'être. Одни окончательно поблекли, покрылись плесенью, другие, наиболее ничтожные, заделались богачами черного рынка и совсем уж «неинтересные». Я живу очень одиноко. Всем помочь нельзя. Русские «разговоры» — в тягость. Каждый занят по-настоящему только своими насущными проблемами. Нестерпимо понизился уровень интересов. Да и зависти много... Очень недостаются мне наши мальчики. Хоть и такие они, как вообще современная молодежь (лишь бы себе удовольствие доставить, в остальном — море по колено!), но ведь любишь их, значит, все им прощаешь. Да и не виноваты: такое время. Вот и приходится все больше уходить в книги, особенно — в перечитывание старых, любимых. Пытаюсь-таки писать, но для творчества нужна вера в себя и в нужность свою. А тут решительно никому до тебя нет дела. Да и удивляться нечему. Вся история разламывается в щепы, где уж тут ждать внимания к «звукам сладким и молитвам». Хорошо, что еще подобралось тричетыре снисходительных слушателя — для самопроверки. Зато здоровье мое лучше и никаких материальных невзгод (личных). И весной запахло... Этим летом во что бы то ни стало надо нам увидеться! Читаю и перечитываю твои последние открытки о Сергее. Он тоже пишет подробно о тебе, хочет мне понравиться. Славный он, но тоже «La plus belle fillt du monde», как Люся.

Целую тебя, милая. Твой Сергей»[1].

9 июля 1943 года младший сын Маковского Сергей возвращается через Ниццу и Антиб к родителям. И с тех пор Сергей Константинович постоянно пишет матери об обоих сыновьях, часто сравнивая их друг с другом:

«...Нетерпеливое бешенство у Ивана и меланхолическая тоска у Сергея (когда жизнь гладит против шерстки), а так — веселятся и зла ни на кого не помнят. Иван щедрее сердцем, а Сергей суше, хоть и мягок... И тому и другому предстоит найти свое дополнение в образе умной и душевной женщины — жены. Если судьба пошлет — вся жизнь образуется.

...На Ивана деньги с неба сыпятся, а Сергей еще не определился... Жизнь трудна. 700 франков должны за квартиру.

... С сыновьями лажу, потому что люблю их, это — прежде всего, а затем — очень добрые они и мягкие, несмотря на все недостатки.

... Иван выравнивается с годами и меньше стыдится своего доброго сердца»[2].

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110.

[2] Там же.

Все чаще мелькают в письмах сведения о дочери:

— Люся и Пьер ждут ребенка...

— Пьер обожает дочку, любит и ревнует Люсю. Люся, очевидно, встала на дыбы всерьез...

— Люся довольна новым ожиданием и Пьер тоже...

— Люся приезжала. Была ласкова[1].

Отношение к дочери у отца несколько иное, чем к сыновьям. Он быстро понял, что статью и красотой дочь добьется большего, чем изучением наук, но постоянно тревожился: не сломали бы ее трудности жизни, не опустилась бы, родив одну за другой двух дочек, не утратила бы, как мать, интереса к искусству и своего милого веселого кокетства.

Летом 1943 года проездом к отцу в Антиб у Маковских гостит племянник Юрий. «Очень практичен», — отмечает Сергей Константинович в письме матери. За своими детьми он практичности не замечает и даже как будто рад этому — он и сам часто непрактичен: на последние деньги покупает кучу книг или билеты в оперу для всей семьи.

В середине войны приходят, наконец, вести от сестры. Мать и сын обмениваются ими. 21 августа 1943 г. Маковский пишет матери о Елене: «Бедная! Чего она не насмотрелась в своем почти совсем погибшем городе! Я знал уже об этой гибели с весны до получения вести от сестры (около ста тысяч одних смертей) и очень тревожился за ее участь. На катастрофические дни уезжала в Штутгарт на свадьбу Димы»[2].

С сорокового года до середины сорок третьего Юлия Павловна искала любую возможность отправить сыну в Париж бутылку масла, пакетик муки, крупы или сахара. С июня сорок третьего посылки идут в обратном направлении. Оккупационный режим агонизирует. «Все еще требуют немецкий ausweis, но русским можно ездить из зоны в зону, — Маковский сразу же пытается воспользоваться этим послаблением, но препон на пути слишком много. — Бумаги поступили в Министерство внутренних дел и были отосланы за справкой в Виши»[3]. Все же ему удается навестить мать, а в сорок пятом Юлию Павловну навещает и Люся. В качестве гостинцев она везет бабушке масло и кофе.

Вообще мысли и разговоры о еде были довольно характерны в эмигрантской среде того времени. Характерный пример — рассказ Нины Берберовой о своем дне рождения, на который были пригла-

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110.

[2] Там же.

[3] Там же.

шены Бунины, Сергей Маковский, Владимир Смоленский и сестра Берберовой Ася: «С трудом достала полфунта чайной колбасы. В столовой накрыла стол, нарезала двенадцать кусков серого хлеба и положила на них 12 ломтиков колбасы. Гости пришли в 8 часов и сначала посидели, как полагается, в моей комнате. Чайник вскипел, я заварила чай, подала сахар, молоко, бутылку красного вина и решила, что именинный стол выглядит весьма прилично. Пока я разливала чай, гости перешли в столовую. Бунин вошел первым, оглядел бутерброды и, даже не слишком торопясь, съел один за другим все 12 кусков колбасы. Так что когда остальные подошли к столу и сели (в том числе С.К. Маковский, Смоленский, Ася и др.), им достался только хлеб. Эти куски хлеба, разложенные на двух тарелках, выглядели несколько странно и стыдно»[1].

В конце войны в высших эшелонах советского руководства было принято решение: для укрепления авторитета СССР в мире постараться вернуть на родину самых выдающихся эмигрантов. 12 февраля 1945 г. к советскому послу во Франции А. Богомолову были приглашены генерал М. Кедров, юрист В. Маклаков и некоторые другие представители русской интеллигенции. Среди них были и кадеты, и эсеры, и национал-социалисты, и беспартийные, в том числе И.А. Бунин и С.К. Маковский. Это событие породило в эмигрантской среде бурю эмоций. Одни считали визитеров чуть ли не предателями, другие оправдывали, призывая отказаться от нетерпимости, пересмотреть отношения с родиной. Инициатором встречи был юрист, журналист, редактор и издатель «Русских новостей» Арсений Федорович Ступницкий. Послу А. Богомолову особенно хотелось заполучить Нобелевского лауреата И.А. Бунина. Иван Алексеевич колебался: остаться нищим на чужбине или вернуться в Россию? Ему обещали возможное и невозможное, в частности академическое издание полного собрания сочинений. В конце концов Бунин отказался от предложения. Вскоре в дом поэта Корвина-Пиотровского, где Бунин, Маковский и еще несколько писателей мирно пили чай, нагрянули советский консул Емельянов, советник посольства Гузовский, чекист, курировавший организацию «Советский патриот» во Франции, и «обработка» продолжилась. Гузовский пригласил Бунина на аудиенцию с послом, Н.Д. Телешев написал из Москвы об издании его «Избранного» в 25 печатных листов. Это сообщение возмутило Бунина: «Это такой ужас, которому имени нет! Ведь я еще жив! Но вот без спросу, не советуясь со мной, выбирая по своему вкусу, беря старые тексты... Дикий разбой!..»[2]

[1] Берберова Н. Курсив мой. — М., 1993. — С. 501.

[2] И. Бунин: «Сулят золотые горы»//Журналист. — 1995. — № 11. — С. 57.

Возмущение увеличилось после того, как в прокоммунистической парижской газете «Советский патриот» появилось интервью Бунина, в котором он якобы призывал всех эмигрантов, особенно молодых, вернуться на родину. «Мне и не снилось этого говорить»[1], — оправдывался писатель перед друзьями. Грубые методы работы чекистов окончательно разрушили его сомнения по поводу возвращения на родину.

Но полемика вокруг посетителей посольства не утихала, особенно доставалось Маклакову, который побывал в посольстве дважды, Бунину, из-за которого по большей части и разгорелся сыр-бор, Маковскому, якобы уговорившему, уломавшему Бунина поехать в посольство, хотя тот просто заехал за писателем по пути, и Ступницкому как организатору первой встречи. Н. Берберова вспоминала: «22 ноября 1947 г. было собрано первое после войны общее собрание Союза[2] для выборов правления. В это время несколько членов Союза уже записались в «советские патриоты» и взяли советские паспорта. Им было предложено уйти из Союза как эмигрантской организации. Большинством голосов это было одобрено, но в виде протеста из общего собрания вышли солидарные с «советскими патриотами» следующие лица: Адамович, В.Н. Бунина, Варшавский, Бахрах, Зуров и В. Андреев. Большинство из покинувших зал позже, конечно, вернулись в Союз, но г. Ступницкого там больше не видели»[3].

Включившись в дискуссию, «Новый журнал» разослал своим активным корреспондентам анкеты «Эмиграция и советская власть» и призвал поделиться мнениями по этому вопросу. Н.П. Вакар написал из Бостона, что европейским, в особенности парижским эмигрантам в военные годы жилось гораздо труднее, чем новым американцам, поэтому и жертвы родины пережиты ими гораздо полнее и глубже. И если В.А. Маклаков и его спутники поступили так, значит, по их разумению и совести, они иначе поступить не могли. Значит, то, что они считали невозможным 5 лет назад, стало возможно и нужно. «Не думаю, — писал он, — чтобы их разумение и совесть были хуже наших. Очевидно, материал суждения у нас другой. За дальностью и давностью мы потеряли общий язык, но людям, которые четверть века пользовались моим доверием, я не имею права отказать в доверии потому, что уехал от них за 3000 миль»[4].

Публицист М. Вишняк назвал новую политику России по отношению к эмигрантам «подкупательным движением», которое учло «пони-

---

[1] И. Бунин: «Сулят золотые горы»//Журналист. — 1995. — № 11. — С. 57.

[2] Имеется в виду Союз, или Объединение русских писателей.

[3] Берберова Н. Курсив мой. — М., 1993. — С. 695.

[4] Эмиграция и советская власть//Новый журнал. — 1945. — № 10. — С. 347.

женную сопротивляемость людей, четверть века питающихся горьким хлебом изгнания, уставших, постаревших, изуверившихся в других и в себе»[1].

Публицист Ю.П. Денике, отвечая на вопросы той же анкеты, отмечал, что, ставя вопрос о примирении с советской властью, каждый эмигрант должен осознавать корни и существо своей оппозиции к ней. «Те, что считали большевиков просто немецкими агентами... могли примириться с ней очень скоро, как только нелепость этого их представления стала очевидной. Те, кто боролись против советской власти потому, что считали, что она ведет русское государство к распаду, могли примириться с ней, когда обнаружилось, что Советская Россия стала единым централизованным и могущественным государством... Те, кто проклинал большевиков за то, что они во имя своего интернационализма... допустили национальное унижение России, могут считать достаточным, что в России вновь расцвело и культивируется именно советским правительством чувство национальной гордости... Но те, кто видят процесс цивилизации и высшую его ценность в повышающейся оценке человеческой жизни, не могут примириться с беспощадным истреблением людей какой бы то ни было властью. Кто ценит достоинства человеческой личности, не может мириться с ее унижением»[2].

Это была наиболее распространенная точка зрения. Некоторые высказывали ее весьма категорично: «Никогда со Сталиным, всегда с народом (С.П. Мельгунов)»[3], другие ставили условия: «Если власть будет продолжать политику постепенного раскрепощения народа, то перемирие станет миром, если же нет, то внутренняя борьба возобновится (А.И. Коновалов)»[4]. Многие участники дискуссии подчеркивали, что после войны, когда народ почувствовал себя ... организованным в борьбе с фашистами, он не должен безмолвствовать, и смысл существования эмиграции — независимая и свободная критика советского управления, недоступная подсоветскому населению»[5].

Встречались и гораздо более решительные суждения: «В России имеются и Рылеевы, и Пестели. И наша задача — связаться с ними, найти их, помочь им — и там, и здесь»[6], — писал эмигрант третьей волны В.Н. Петров своему другу Б.Л. Двинову. В ответе Двинова —

---

[1] Эмиграция и советская власть//Новый журнал. — 1945. — № 10. — С. 350.

[2] Там же. — С. 355-356.

[3] Там же. — С. 356.

[4] Там же. — С. 350.

[5] Там же. — С. 352.

[6] Седельников В.О. Встреча двух эмиграций. Из переписки В.Н. Петрова с Б.Л. Двиновым//Звезда. — 1995. — № 5. — С. 196.

та же тема: «Вас тревожит хаос в России в случае «большой перемены». А меня нет. Я знаю, что это неизбежно, что можно будет, в лучшем случае, несколько смягчить его. Но того, что было после гражданской войны, — не будет: пройдет много легче»[1].

Симпатии к родине высказывали в последние военные и послевоенные месяцы почти все эмигранты. А.Ф. Керенский писал: «Так уж случилось, что все будущее свободы в Европе гораздо больше зависит от развития событий внутри СССР, чем от всех политических решений Запада»[2]. Патриотические высказывания встречаются в это время и в переписке Маковского. 19 декабря 1945 года он пишет матери: «Россия, несмотря на все темные и худшие стороны тамошней подъяремной жизни, все же растет духовно. Отрываться от нее нельзя»[3]. В стихах сорок пятого года эта мысль выражается еще более ярко:

После ночи темной, дикой,
после ночи грозовой
чую над тобой, великой,
чую день великий твой.
Брезжит утро, озарило
целины твоей простор,
с небесами породнило
глуби северных озер.
На волнистые дубравы,
на пшеничные моря
золотую чашу славы
опрокинула заря[4].

В письмах матери Маковский касается и переговоров с Богомоловым. 17 апреля 1946 года, характеризуя «Новый журнал», он замечает, что издание выходит «при содействии «советчиков», но с сотрудниками из эмигрантов только. Словом, и тут примирение... Но я еще не очень-то верю в него. А давно бы пора! Не оставаться же до скончания века русскими без России, как бы многое ни претило нам в новом облике. Другое дело — возвращаться... Об этом пока никто и не заикается»[5].

---

[1] Седельников В.О. Встреча двух эмиграций. Из переписки В.Н. Петрова с Б.Л. Двиновым//Звезда. — 1995. — № 5. — С. 200.

[2] Керенский А.Ф. О границах и прочем//Новый журнал. — 1944. — № 7. — С. 185.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110.

[4] Маковский С.К. «После ночи...»//Встреча. — 1945. — № 1. — С. 16.

[5] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 111.

Мнение Маковского по поводу возвращения на родину в то время было очень распространенным, если не всеобщим. Как бы в подтверждение этого тезиса и в качестве итога столь широко обсуждавшегося эпизода эмигрантской жизни можно привести высказывание знаменитого французского исследователя эмигрантской культуры Рене Герра: «Русская эмиграция, конечно, была неоднородна, и в своей среде она воспроизвела, думаю, все те настроения, весь тот климат, которые характерны для дореволюционной России. Хотя эта неоднородность особенно проявилась уже после войны, когда в эмиграции произошел определенный раскол. Победа в войне прибавила симпатий к Советскому Союзу. А тут еще вышел сталинский указ об амнистии, что позволяло эмигрантам **беспрепятственно получить советский паспорт. Взяли его, думаю, несколько тысяч, а вернулись в СССР немногие**»[1].

Радостное настроение Победы очень быстро сменилось тревожным — многие говорили о неизбежности третьей мировой войны. Друг Маковского М.А. Форштеттер, работавший в международной комиссии по эмиграции и репатриации, писал 10 апреля 1948 года: «Очевидно, Советская Россия настолько слаба, что малейший предлог для отсрочки конфликта принимается ею с благодарностью. Я слышал, что общественное мнение в СШ отнюдь не за немедленную войну и что «изоляционизм» все еще очень силен там. Англичане, напротив, уверены в ее близости и необходимости (но сроков не определяют и не думают, что она обязательно разразится этим летом)»[2].

Юный друг и ученик Маковского Игорь Чиннов пишет в это время стихи на ту же тему:

Влюбленные целуются опять
На влажной от дождя скамейке.
В косом луче рыжеющая прядь
Свивается горящей змейкой.
В изгибах уха — розовый огонь
Слегка похож на завязь розы.
С тяжелых роз свисают — только тронь! —
Прозрачно-выпуклые слезы.

[1] Собиратель (Беседа В. Дымарского с Рене Герра)//Они унесли с собой Россию. — М., 1995. — С. 19.

[2] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.

С каштанов листья падают опять —
Полуовалы, полуромбы.
И страшно вдруг: а если (через пять,
Шесть, восемь лет) вдруг — снова бомбы[1].

Возможность новой войны тревожит Маковского — слишком большие испытания выпали на долю и его семьи, и племянников, двоим из которых пришлось воевать в России. Сын Елены Дмитрий после войны находился в лагере для военнопленных в Дижоне. Вернувшись домой, он написал ласковое письмо Юлии Павловне — с ошибками, но по-русски: «Извини, бабушка, что ты так давно не получала ни слова от меня, но ведь подумай, как эта страшная война всех нас рассеяла в разные стороны. И я, солдатом, не имел возможности писать «за границу». В последние месяцы войны я был уж совсем без общения и с матерью, и с родными своими. А потом в плену больше года не имел возможности писать, сам не зная, живы ли мать, жена, братья. Я был в плену у американцев во Франции, большую часть времени провел в лагере Diyon. Но весной 46-го года, наконец, нас отпустили домой, так я вернулся к любящей своей жене, которая живет у своих родителей в Австрии. Я женился в 43-м году. Она, Sibilla, — дочь профессора живописи Kolig»[2]. Он подробно рассказывает бабушке о деревне в горах Kärnten близ города Villach, где живет его семья, о своей работе архитектора и преподавателя технической школы, где «обучает юношей строительным предметам», о Сибилле, которая очень любит и понимает русское искусство, т.к. овладевала мастерством танца у русских танцовщиков. Вспоминает, что во время войны крестился по православному обряду «в красивом рижском русском соборе», поскольку мать всегда жалела, что этого ей не удалось сделать своевременно, что с Сибиллой они венчались в обоих обрядах, и снова возвращается мыслями в начало сороковых: «Был переводчиком в Пскове. Строили автомобильные гаражи. Бывал на службах в соборной церкви, превращенной в музей. Я снова по-настоящему научился по-русски... и старался понять русскую жизнь, как мы ее встретили там. Я видел деревни, хаты, крестьяны, березы — русскую землю. И куда я попал, меня дружно принимали, потому что я говорил на их родной язык. Я тоже видел необычайную трагедию этой войны... Я благодарен своей судьбе, что

---

[1] Чиннов И. «Влюбленные целуются опять...»//Новый журнал. — 1950. — № 23. — С. 124.

[2] Лукш-Маковский Д.Р. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 726.

таким образом увидел хоть маленькую часть России — родины моей матери, юг Украины, Николаев, Одессу... Петя тоже служил в России переводчиком и много зла помогал уладить своим влиянием. А теперь кончилась несчастная эта война, которая всем нам и всем народам принесла только огромное несчастье и беду, и рубцы которой мы носить будем, наверное, целую жизнь.. Брат Андрей в Америке тоже переживал пленность и теперь снова устроился недурно. Из нас троих братьев я, хоть самый младший, единственный женат и надеюсь основать здоровую семью»[1].

В конце войны многие западные политики и журналисты удивлялись, почему советская пресса ничего не пишет о союзниках, почему она скрывает количество собственных потерь. Выяснив цифры потерь соотечественников (из всех жертв войны России принадлежат 83-87% военных и 76-80% мирных граждан), мыслящая часть эмиграции содрогнулась и возмутилась. Д.Ю. Далин считал, что «пренебрежительное отношение к миллионам жизней — самая характерная черта ведения войны... Советское правительство возмещало недостаток вооружения обилием пушечного мяса... Это дополнилось большой пропагандистской кампанией против дезертирства и приказами о беспощадном наказании тех, кто не выдержит натиска механизированной германской армии»[2].

Естественно, что эмигрантам хотелось больше узнать об участии России, ее народа в войне, они понимали, что рассказы советских писателей о героизме воинов — лишь одна сторона медали, другая, о которой писал Далин, — тайна за семью печатями. Проникнуть в эту тайну хотелось и Маковскому. В письме племянника Дмитрия его заинтересовали слова о другом сыне Елены Петре, который «много зла помогал уладить своим влиянием». На письмо дяди Петр ответил, что служил главным переводчиком 86-й дивизии у генерала Вейдлинга, в будущем — коменданта Берлина. Вейдлинг был земляком Петра, будучи в отпуске в Гамбурге, познакомился с Еленой Константиновной, после чего Петра «приняли ... в сферу «высших». Как переводчика его раздражали доносчики из пленных, которые выдавали коммунистов и комиссаров, и Петр, не столько из сочувствия к коммунистам и комиссарам, сколько из презрения к доносчикам, переводил эти ненавистные фашистам понятия как «командир» или «офицер», одновременно давая понять пленным, кто на них «стучит».

---

[1] Лукш-Маковский Д.Р. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 726.

[2] Далин Д.Ю. Как Россия оборонялась//Новый журнал. — 1945. — № 10. — С. 221-222.

Сергей Константинович предложил племяннику написать воспоминания о войне и вскоре получил тетрадку о рейде 86-й дивизии по российской земле: Ковно — Глебокие — Витебск — Велиж — Калинин — Ржев — Вязьма. Многие эпизоды этой повести показывают, что Петр Лукш-Маковский, в прошлом — артист и педагог — одинаково отрицательно оценивает как зверства фашистов, так и наплевательское отношение к своим гражданам советских властей: «Большевики взорвали все и сожгли весь центр города, 300 раненых оставили в лазарете. Сестры — за медикаментами. Им отвечают успокоительно и дают приказ эвакуации лазарета в лагерь военнопленных. Там способ лечения очень простой: не давать вообще никакого питания. Это помогает наверняка отправить всех на тот свет и, кроме того, ничего не стоит...

Каждая реквизиция коровы — семейная трагедия. Самый любимый член семьи, дающий детям питание, взрослым — масло и деньги за масло, уводится на бойню. Сцены сердце разрывающие происходят в деревнях...»[1]

Далее Петр описывает, как в окрестностях Калинина русские при отступлении бросили на произвол судьбы три тысячи больных психобольницы. Немцы выбрали особняк, занимаемый больницей, под штаб дивизии и больных просто уморили голодом. С оборудованием штаба был связан эпизод, особенно интересный семье Маковских. Петра в сопровождении майора-гестаповца направили в Калининский художественный музей с целью отобрать картины для украшения помещений штаба. Он вспоминает: «Я был представлен директору музея. Прошу моего майора дать мне время для выбора картин. Оставшись наедине с директором, я говорю: «Ну, теперь, пожалуйста, выберем то, с чем вам легче расстаться — самое недрагоценное. Это, может быть, для солдатни как раз подходит. Обрадовался мой директор. Я ему рассказываю, что мой дед профессор К. Маковский — знаменитый русский живописец. По странной волнующей случайности он показывает мне как раз один дамский портрет и продолговатую высокого формата чудную солнечную картину — «Маленький садовник». Дети в цветах, с граблями, цветами, фруктами. Изображение моей матери и дяди детьми — Елены и Сергея Маковских. Произведение моего деда Константина Егоровича Маковского, собственность Калининского-Тверского музея. Велю спрятать получше, успокаиваю директора, что не заберу эти вещи. И выбрали мы самые ничтожности — 10 картин и отправили их в штаб... Одному офицеру, мне наиболее

---

[1] Лукш-Маковский П.Р. Глебокие. Вележ. Воспоминания. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 594.

симпатичному, рассказываю про эту встречу с работами моего знаменитого деда. Он спрашивает: «Почему ты не вырезал эти картины из рам и не взял их себе?» Я ему в ответ, что я не так воспитан, чтобы брать картины из музеев. Это оказалось спасением этих картин, потому что другие, выбранные 10 штук, слава Богу, дрянь, все погибли при нашем отступлении, а музей в Калинине остался целым»[1].

Маковский хранил воспоминания племянников в своем архиве, очевидно, надеясь издать или как-то использовать в своей работе, но они так и остались неизданными, хотя многие эпизоды, изложенные в «Воспоминаниях», весьма интересны.

До середины 1948 года Маковский (то один, то с сыновьями) жил в гостиницах, которые не предоставляли никаких особых услуг, но стоили недорого. Платить за них помогали сыновья и даже племянник Юрий. Об условиях жизни в гостинице говорят, например, такие строки: «13 февраля 1947 г. В Москве 44 градуса ниже нуля и Ниагара впервые за всемирную историю замерзла — смиряешься со своими десятью в квартире и минус восемь (вчера) на улице»[2].

1 июня 1948 года в Париж приехала сестра Маковского Елена и поселилась у давней знакомой своей тети (писательницы Екатерины Павловны Летковой) Анны Морисовны Элькан. Поэтесса Элькан жила со своей матерью, в прошлом переводчицей, М.В. Абельман недалеко от площади Этуаль. Пообщавшись с братом и племянниками, Елена Константиновна отправилась к матери в Ниццу, о чем Сергей Константинович предупредил мать в обычной для него шутливой форме: «Едет для того, чтобы... заняться скромным хозяйничанием на твоей кухоньке и любезничанием с твоими милыми старушками и стариками. Да и мало подходит она к ним, особенно, думается, теперь, когда сама стала старенькой, но продолжающей питаться всякими иллюзиями молодого «дерзания»[3].



Париж. Дом на rue Tilsitt, где Маковский жил в конце 40-х — начале 50-х годов

[1] Лукш-Маковский П.Р. Глебокие. Вележ. Воспоминания. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 594.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112.

[3] Там же.

Из приезда сестры Маковский извлек определенную выгоду: Абельман и Элькан пригласили его в квартиранты, предложив две комнаты с утренним кофе и ужином за 12 тысяч франков, в то время как в гостинице он (без кофе и ужина) платил 6 тысяч за одну комнату. Причем на время отсутствия квартиранта плата в гостинице не снижалась, а старушки обещали брать половину. С этого момента в жизни Маковского начинается новый этап — меньше заботы о быте, больше времени для творчества. Об этом свидетельствуют письма как его самого и членов его семьи, так и друзей Маковского. Вот что пишет ему Форштеттер 8 февраля 1949 года: «Третьего дня ваши милые хозяйки накормили меня ужином, дали мне на прочтенье «Новоселье», симпатичный по заданию и по виду толстый журнал, более трогательный, чем утешительный. В сущности дело обстоит так: вокруг блестящей статьи С.К. Маковского об Анненском приютилась дюжина не совсем бесталанных любителей «бедной русской словесности»... От Вашей статьи я в восторге (это случается со мною редко)»[1].

По-иному излагает свою точку зрения на переселение мужа Марина Эрастовна (сама она жила у дочери, нянчилась с внучками Катей и Лизой /Бабетт/):

«У Сергея Константиновича чудный вид, как никогда, так раскормили его престарелые поэтессы Абельман и Элькан. Мамаша теперь создает поэмы кухни (вроде меня), на фоне давно минувшего Гете, а дочка и сама кое-как кропает стихи даже теперь. Они очень милые и добрые, но в квартире вечный трактир распивочно и на вынос...»[2] О том же пишет матери и сам Сергей Константинович: «Шумно у нас на rue Tilsitt, хотя и окружен я необыкновенной заботливостью моих хозяек... Столько народу заходит ежедневно «на огонек», что при всем желании не сосредоточишься за письменным столом. Ты знаешь, как я люблю сочинять «запоем», а тут — все литературные утра, собрания поэтов и чаепития. Признаюсь, надоело!»[3]

Жизнь в Париже по-прежнему тяжела, и об этом тоже говорят письма: «Не хватает даже на синема, так все остальное дорого. Ни разу не был в театре, в концертах только — по даровым билетам... Хуже, что не на что покупать книг»[4].

Девяностолетней Юлии Павловне приходится экономить и из своих скудных средств помогать тоже далеко не молодому сыну. 30 мая 1948 года он пишет:

---

[1] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.

[2] Маковская М.Э. — Н.Н. и В.К. Маковским. — Там же, ед. хр. 752.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 113.

[4] Там же.

«Дорогая моя мама!

Если бы ты знала, как ты этими восьмью тысячами меня выручила! Конечно — никто, как ты. Словно подслушала издали, что мне совсем туго пришлось... Спасибо. Теперь я могу более или менее спокойно продолжать работу. А ты знаешь ведь, как я увлекаюсь, когда начал что-нибудь писать. Так, кажется, никуда и не уходил бы от письменного стола»[1].

«23.01.49. ...Несмотря на нелады с денежными знаками, хочу приехать к твоему 13/26 января (день рождения Юлии Павловны. — *Т.Л.*). Ровно в этот день я и приеду, если удастся...»[2]

В переписке с матерью он часто рассказывает о приезде родственников — брата, сестры, племянников, кузины Зои Ивановны Пыжовой (к тому времени из семи кузенов и кузин Пыжовых остались только мхатовка Ольга, от которой не было вестей, и Зоя, их братья умерли от чахотки). В 45-м женился младший сын Маковского Сергей. В церкви на улице Дарю присутствовала вся семья и близкие друзья детей и родителей. У невестки Жижи был маленький сын Валэр, который всем нравился. У Люси с Пьером де Мартелем к тому времени отношения осложнились, о чем тоже свидетельствуют письма: «Люся мужа не любит. Две дочки, но..!»[3]

«Пьер влюбился и требует развода. Если бы Люся согласилась на развод, ей бы удалось выговорить лучшие условия — 40000 франков в месяц»[4].

Суд состоялся. Люсе присудили 16 тысяч, на которые прожить с детьми было невозможно. Она пошла в манекенщицы. Вскоре выяснилось, что у маленькой Бабетт тяжелая болезнь почек. Денег на дорогие лекарства в семье не было...

25 августа 1947 года брат Владимир пишет Сергею, что Люся «навестила Антиб и поразила все семейство бодростью и элегантностью». Она действительно очень стройна и красива. Благодаря этому ей, родившейся уже за пределами России, довелось первой из семьи посетить Москву с демонстрацией парижских мод. Она пытается наладить и свою личную жизнь. В Антибе Люся была не одна — ее сопровождал богатый поклонник Антуан. Бабетт в это время оставалась в Париже с бабушкой, а старшая девочка, Катя — на загородной вилле Антуана Ma King Koan. Неугомонная Марина Эрастовна едет туда с ревизией и с присущей ей иронией описывает увиденное свекрови:

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112.

[2] Там же, ед. хр. 113.

[3] Там же, ед. хр. 110.

[4] Там же, ед. хр. 111.

«Поехала на загородную виллу Ma King Koan. Вышла сторожиха Rosette с Катей и сказала, что никого на вилле нет, кроме нее, а мерзавец с мерзавкой смылись неведомо куда. Какая неслыханная подлость бросить так ребенка 4 $^{1}/_{2}$ лет одного, с чужой грязной бабой!... Катенька была страшно поражена, взволнована и растеряна при виде <уезжающей> матери... Рыдала, умоляя, чтобы Люся взяла ее с собой... Еще недели три ей несчастной томиться, и вид у нее очень плохой...»[1]

В марте 1948 года умерла четырехлетняя Бабетт. Эту потерю Марина Эрастовна будет оплакивать и ездить с подругами на могилку внучки в Сент-Женевьев де Буа до конца своих дней. Зато Люся вскоре снова начала светскую жизнь, о чем постоянно упоминается в письмах:

— Люся в Межеви на зимнем спорте со своим Антуаном...

— Люся завтра упархивает с Антуаном в randonnée по Африке...

— «Шкафом» довольна. Показалась мне красивой, tres en forme...[2]

Лично о себе Маковский пишет мало, но по отдельным фразам из писем матери можно представить его настроения той поры:

— Марина по-прежнему на всех и на все злится, но мне была рада. Завтра буду завтракать у нее с Сергеем и Жижи.

— Вертов (личный врач С.К. Маковского. — *Т.Л.*) сердцем не совсем доволен. «Дома» уже завел почти вегетерианский режим и решил во всяком случае не возобновлять ни водочки, ни курения, ни кофе[3].

Единственная повседневная радость, которая у него оставалась — письменный стол, за ним он забывал и о болезнях, и о невзгодах, писал стихи, статьи в газеты и журналы. «Папу я вижу довольно часто, — писал его сын бабушке. — Он всецело ушел в литературу и поэзию, но изредка и делами занимается. Вид у него, слава Богу, хороший и на здоровье не жалуется»[4].

Собственно говоря, кроме литературы и журналистики никаких особых дел у Маковского не было, и о том, что имел в виду Сергей-младший, остается только догадываться — очевидно, издательскую работу, за которую сразу платили деньги, и руководство Союзом русских писателей, от которого он постоянно отказывался, но его, как умевшего ладить со всеми, выбирали снова.

Как уже говорилось, победа России в войне была отмечена эмигрантами, жившими в Париже, выходом в свет первого номера альманаха «Встреча», где наряду со стихами А. Ахматовой, Г. Иванова,

---

[1] Маковская М.Э. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 730.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 112-113.

[3] Там же.

[4] Маковский С.С. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 727.

С. Маковского печаталась проза И. Бунина, Б. Зайцева, Тэффи, Н. Берберовой, И. Одоевцевой, «Приключения обезьяны» М. Зощенко, подвергшиеся жестокой и несправедливой критике в России. Редактировал альманах С. Маковский. Во втором номере «Встречи» он публикует стихи из своей поэмы «Апокалипсис». В письме матери Сергей Константинович жалуется, что в редакции альманаха «работать труднее, чем с «Аполлоном», когда все было к услугам — и свобода решений, и средства, и обилие материала»[1]. Но радость людей, увидевших после тягостных лет войны книгу, вместившую в себя произведения лучших писателей и поэтов европейской части эмиграции, была той наградой, ради которой стоило преодолевать любые трудности и невзгоды. Редакция «Встречи» на улице Паскаля была буквально завалена благодарственными отзывами из разных городов и стран. Вот только один отклик на первый номер «Встречи» — из Корби (Англия) от читательницы Галины Морган:

Шесть лет прошло в блокадном иге...
Жила мечтой о русской книге
На полнозвучном языке.
Париж молчал! И тяжко было.
Сирена смертной жутью выла,
И смерть была на волоске.
Во мраке ночи размышляла:
Где Гиппиус? Что с нею стало?
Где Тэффи — первая из первых:
Люблю ее рассказы-перлы
За умный смех и за печаль...
(Храни, Господь, ее подоле.
За все ее земные боли
К житью отрадному причаль!)
Зима была весне предтеча.
Меня обрадовала «Встреча»,
О ней я грезила шесть лет!
Всем сердцем радуюсь рассвету
И шлю Маковскому-поэту
И всем сотрудникам привет![2]

Средства к существованию Маковский зарабатывает и литературной обработкой мемуаров богатых россиян, в том числе миллионера Александра Клягина, помощником которого работал Иван Маковский.

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110.
[2] РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 704.



Имя Клягина в письмах середины 40-х годов мелькает постоянно:

— Клягин задумал три тома повестей из жизни. У него природный дар рассказчика.

— Завален корректурой. Клягин — «клад Мамая».

— Работы много: клягинские рукописи: 2 по-русски и 2 по-французски плюс три-четыре выпуска «Встречи» (нашел мецената)[1].

Книга А. Клягина «Страна возможностей необычайных», оформленная художником Александром Серебряковым, с предисловием И.А. Бунина была одним из экспонатов отдела «Иван Бунин и русский литературно-художественный Париж» замечательной выставки Ренэ Герра «Они унесли с собой Россию», организованной под эгидой ЮНЕСКО в Москве в 1995 году. Второй книгой, обработанной Маковским, были мемуары Б. Пантелеймонова, по словам Сергея Константиновича, «гораздо более талантливые», чем у Клягина. Но вышли они в 1947 году, когда Пантелеймонова (да и Маковского тоже) «непримиримая» часть эмиграции упрекала за налаживание контактов с послом А. Богомоловым, а значит, и с «Советами». Пантелеймонов не выдержал травли и вскоре умер. Книга прошла незамеченной.

Противостояние сил в эмигрантской литературе и журналистике бросалось в глаза и русским, и французским критикам. Ренэ Герра пишет об этом так: «Новый журнал»... был продолжением «Современных записок», лучшего, как говорил Борис Зайцев, журнала за всю историю русской литературы. А в Париже выходил ежемесячный журнал «Возрождение», считавшийся изданием монархического, белогвардейского толка. Адамович, скажем, там никогда бы печататься не стал, как и Ирина Одоевцева или Юрий Терапиано. А вот Борис Зайцев и туда отдавал свои произведения. Так что политически русская богема придерживалась скорее милюковского республиканского, или кадетского, направления. Монархистов среди писателей, художников практически не было. В какой-то мере, возможно, на них влияла демократическая культура Франции, ее традиции»[2].

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110-111.

[2] Собиратель (Беседа В. Дымарского с Ренэ Герра)//Они унесли с собой Россию. Русские художники-эмигранты во Франции. 1920-е — 1970-е). — М., 1995. — С. 18-19.

Маковский, как человек далекий от политики и поддерживавший добрые отношения с литераторами всех направлений, с первых номеров печатался и в «Новом журнале», и в «Возрождении», начавшем выходить на семь лет позже. Во втором номере этого журнала, в частности, был опубликован его очерк о Максимилиане Волошине. Но обиды на его редактора Тхоржевского у него все же были. 11 января 1948 года вышел в свет сборник стихов Маковского «Somnium breve», и Тхоржевский буквально набросился в одной из газет на автора с неубедительной и грубой критикой. Сборник многим нравился, и друзья пытались поддержать поэта. М.А. Форштеттер писал из Лондона: «Статья Тхоржевского никуда не годится. Непонятно, чего он хочет от Вас (и от поэзии вообще). «Мнимый муж мраморного Аполлона», пожалуй, единственная меткая метафора (свидетельствующая, впрочем, об извечной русской ненависти к форме, всегда почему-то воспринимаемой как личное оскорбление...). Не беспокойтесь относительно качества и ценности Вашей книжки. В одной строфе хотя бы, в последней строфе «Гавани»:

Город спит — и в зареве туманном,
Замирающую вдалеке,
Слышу песню на каком-то странном,
На давно забытом языке, —

вся та бесконечность нашей тоски по «настоящему времени» (то есть по утерянному нами Раю), которая сквозит иногда в казалось бы простейших словах великих поэтов (пример из Гете):

Es steht ein Regenbogen
Wohl über ihrem Haus...
Sie aber ist fortgezogen
Und weit in das Land hinaus»[1].

Когда Гукасов собрался издавать «Возрождение» и назначил Тхоржевского редактором, тот, как ни в чем ни бывало, начал заигрывать с Маковским, приглашая к сотрудничеству не только в качестве автора, но и в должности штатного работника. Маковский сохранил в душе неприятные воспоминания о сотрудничестве с Гукасовым в газете, был в обиде на Тхоржевского и критика «Возрождения» Веселитского за недоброжелательные высказывания в прессе о его творчестве, к тому же у Маковского была в то время выгодная работа — с англичанином

[1] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.

Баркером из ЮНЕСКО он выпускал серию книжек о русских культурных завоеваниях во время эмиграции. В штат «Возрождения» ему идти не хотелось, но случилось непредвиденное: в июне 1949 года Тхоржевского разбил паралич, и Гукасов обратился к Маковскому с просьбой «спасти журнал», заменив заболевшего Тхоржевского на посту редактора. Сергей Константинович понимал, что «спасать журнал» надо — он дает кусок хлеба малоимущим писателям-эмигрантам и возможность проявить себя — молодым литераторам, чьи имена еще не известны широкой читательской публике. Маковский, забыв обиды, согласился, но поставил условие — «обуздать» Веселитского, от нападок которого он просто устал.

— Гоните к черту! — не задумываясь ответил Гукасов.

Писатели, довольные назначением на пост редактора неконфликтного и всегда доброжелательного Маковского, начали наперебой предлагать ему свои услуги. Но Маковский сомневался, стоило ли ему соглашаться. Своими сомнениями он делился с сыновьями и, конечно, с матерью: «Боюсь только, что обо мне сложившаяся репутация левого напугает окружающих «Возрождение» зубров, для которых и Маклаков слишком лев. Иван резко против возобновления отношений с Гукасовым»[1]. Сын оказался прав. Выпустив один номер, Маковский уходит из журнала. 11 июля 1949 года он пишет матери: «Разделался» с «Возрождением» et à si bon compte. Теперь-то лето представляется мне в розовом свете, буду писать и стихи, и «воспоминания», и упьюсь природой — где, все равно»[2]. В письме М.А. Форштеттеру от 22 июля он называет причину разлада: «Занят был «Возрождением» сначала, а затем полным разрывом с его чудовищно глупым и наглым «хозяином» — Гукасовым. Размолвка (десять дней назад) вышла — представьте себе! — из-за рассказа Тэффи, который я выторговал у нее по настоятельной просьбе самого Гукасова за 8000 франков. Но когда она попросила прислать к ней за рукописью, вдруг армяшка-самодур пожалел вероятно обещанных 8 тысяч и распорядился, без моего ведома (в типографии), рассказ не печатать. То расхваливал выше меры и меня благодарил за удачу, то взъелся за что-то, может быть, и по наговору какого-нибудь «доброжелателя»[3].

В эти годы М.А. Форштеттер и В.И. Поль — самые близкие друзья С.К. Маковского. Находясь в разлуке, они отправляют друг другу огромные письма, в которых обмениваются мыслями о достижениях науки, о войне и мире, о театре, поэзии, живописи, архитектуре,

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 113.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

балете, музыке. В одном из писем Маковский сообщает Форштеттеру, что собирается на вечере в честь 150-летия Пушкина читать его стихи, и получает ответ: «Да, Пушкин — удивительное и, кажется, неповторимое явление... единственный гений, читая которого, знаешь, что не может быть большего наслаждения, чем то, которое мы испытали (узнали) бы, живя в его время и общаясь с ним, слушая его живую речь (всегда прекрасную), говоря с ним, спрашивая его о том, что для нас (и вероятно для него) мучительно-загадочно, но на что он один (больше, чем Гете, чем Кант или даже чем Леонардо) мог бы дать нам светлый, успокоительный ответ:

Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход.

В каждой строчке его — и быть может, в его прозе это еще ощутимее, чем в его стихах, тот мучительный и светлый отзвук бессмертия, который является первым и необходимым признаком совершенства в искусстве. Как на полотнах и досках великих мастеров остановилось время, и мы чудесно вступаем в вечернюю комнату Vermeer'а, в рощу, где пуссеновская девушка находит останки Фокиона, в пустынный городок на Рейне, наспех зарисованный путешествующим Дюрером и чуть тронутый акварелью — так каждый образ Пушкина гласит нам о том, что если мы и не ведаем, что такое «бессмертие духа», то нам по крайней мере дано испытать в нашей бренной жизни мучительно-сладкое ощущение «выхода времени»[1].

Как справедливо отмечает А. Чернышев, «золотой век» русской литературы породил золотую эпистолярию. То же самое произошло с ее «серебряным веком». Разбросанные по всему свету русские люди в письмах своих преодолевали трагедию этого разброса, сохраняли родину в себе. И неудивительно поэтому, что они не писали друг другу о тяготах быта. Волновало их вечное: судьбы России, пути великой культуры, личность человека в истории»[2].

Но самые нежные и ласковые письма шли от Сергея Константиновича к матери: «8 июля 48 г. Целую тебя нежно и прошу обнять Елену. Мы очень дружно и интересно провели с ней недельку в Париже. Я почувствовал, как никогда прежде, что она и меня, и тебя любит. А сыновья у нее, по-видимому, наредкость славные. Одно это — какое счастье для нее... Твой озабоченный, но не несчастливый сын: кто еще похвастаться может, что у него такая мама, как ты?»[3]

---

[1] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.

[2] Чернышев А. И. Бунин: «... Сулят золотые горы»//Журналист. — 1995. — № 11. — С. 54.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112.

Интересно, что хотя газеты и журналы эмиграции быстро перешли на новую орфографию, и литераторы, печатавшиеся в них, тоже стали использовать ее, в том числе и в личной переписке, с людьми более старшего поколения они до середины века переписывались по-старому, Юлия Павловна порой даже напоминала сыну, что в каком-то слове он ошибочно написал «е» вместо «ять». К новой орфографии многие старики относились недоброжелательно, разделяя мнение К. Бальмонта, написавшего в начале 20-х годов стихотворение «Гонимым»:

Защита слова Ъ, о, твердый знак,
Без Ъ все слово — пьяный обнаженный.
Разумный страж, веками подкрепленный,
Дом без замка не может быть никак.
Без Ъ все слово — срезанное «квакъ!»
Бесхвостый конь и пес, хвоста лишенный.
Без Ъ лишь коммунист умалишенный
Все буквы грудит в общий кавардак.
Изменчивого Е расцвет и скрепа,
Лицо в лицо глядит на честных Ѣ.
Того лишь варвар не сумел понять,
Взамен Ѳ два круга Ф нелепо.
I с точкой, тонкий жезлик, наконец,
Двойною палкой пишет лишь слепец[1].

В какой-то мере эмигранты и себя отождествляли с бальмонтовскими ерами и ятями, выброшенными большевиками на свалку истории. «Все мои собратья-писатели бедствуют ужасно», — писал Маковский матери через год после окончания войны. И в последующих письмах часты слова сочувствия собратьям по перу, людям искусства, и горячее желание помочь:

«5.12.48. Собираюсь 14 декабря читать в одном русско-французском семействе... с благотворительной целью, в пользу одного заболевшего туберкулезом поэта (Величковского).

28.05.49. Слышал я от кн. П.П. Волконского, что совсем плох Аргутинский... Напиши. Поклонись от меня Контакузиным и Саарбековой, которая написала мне очень милое письмо. Осенью я попытаюсь помочь ей устроить концерт.

31.12.49. Совсем плох Б.Т. Пантелеймонов (рак). Габрилович пишет: «Вот Вам и ваш Господь!» А разве было бы легче, если бы Его не было?»[2]

---

[1] Бальмонт К. Гонимым//Современные записки. — 1924. — № 19. — С. 18.
[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112-113.

Мысли о Боге с возрастом все чаще посещают Маковского, о чем свидетельствуют не только его переписка, но и стихи:

Горяч иль холоден — не тепел —
проклятье всех «ни нет, ни да».
Пусть, кубок свой до дна я допил:
и не вино, и не вода.
Двоился ум, и страсти тоже,
двоясь, мутили только кровь.
Я звал любовь, любовь... И что же?
Была любовью не любовь.
Хотел, во тьме тоскуя, света.
Свет загорался и — не свет.
От неба ждал и жду ответа,
которого у неба нет.
С Тобой ли сердцу лицемерить,
Тебе ли, Господи, солгу?
Я не умел в Тебя поверить,
но не поверить не могу[1].

Это стихотворение вскрывает всю сущность мировоззрения поэта, всю его трагедию, да и не только его одного, но, наверное, едва ли не каждого из нас, русских людей 20-го века...

Несмотря на трудности жизни, Маковский старается не пропустить ярких явлений культуры. Для него это не только развлечение, но и возможность встретиться с друзьями, а часто — и приобщить детей к настоящему искусству: всем троим пришлось устраиваться в жизни самостоятельно, а их «путь в высшее общество» проходил в стороне от большого искусства. Если бы не отец, возможно, они и прошли бы мимо...

— В Русской опере услаждался «Евгением Онегиным». Превосходная Татьяна — Карницкая. Такой в России не слышал. Весьма интересная постановка (Анненков).

— Встретил на выставке Суворова Дм. Ив. Ознобишина, очень постаревшего.

— С Иваном, Люсей и Мариной идем смотреть русский балет Базили.

— Романсы В.И. Поля пела ученица его жены Н.С. Трухлая, в том числе и «Певицу» (на стихи С.К. Маковского. — *Т.Л.*). Пришлось кланяться.

---

[1] Маковский С.К. Покаяние. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 698.

— С Иваном были вместе на «реситале» танца — персидской танцовщицы Бедерхан (помнишь, видели ее с тобой в Ницце?).

— Requiem Моцарта в театре Edmond VII...[1]

Более подробно Маковский рассказывает матери о тех культурных мероприятиях, в которых принимает участие сам, в частности об уже упоминавшемся вечере в честь 150-летия Пушкина: «Сейчас на очереди Пушкинский вечер, тоже после долгих препирательств между нашими Монтекки и Капулетти: под председательством Бунина, с участием всех «корифеев» (за исключением «правого» толка). Я буду читать стихи, посвященные Пушкину (не свои!). И музыка будет. Словом — сбор всем гостям, и, надо думать, этот вечер пополнит немного пустующую кассу, открытую для голодающих русских писателей в Париже»[2].

Очевидно, подобные мероприятия не были редкостью. В одном из писем упоминается лекция Адамовича о поэзии «в пользу Ставрова». «Собралась элита», — замечает Маковский. Элита собиралась и на его лекции о знаменитостях серебряного века. 11 мая 1948 года он пишет матери: «В обществе Бунина (в частном доме) читал воспоминания о Соловьеве и Брандесе. Всегда сам лектор чувствует, когда аудитории нравится. Понравилось, даже больше, чем я ожидал. Все, наперерыв, советовали продолжать в том же духе. Это было бы нетрудно, ежели бы почувствовать себя обеспеченным хоть на полгода вперед. Но сейчас, право, не знаю! ...Марина упала в обморок в воскресенье на кухне»[3].

В момент написания этого письма Маковскому было 70 лет. Сесть за мемуары ему советовали все, он чувствовал, что пора, иначе просто может не успеть. Воспоминания — прочитанные в кругу друзей и частично опубликованные — уже сложились главами в предполагаемую книгу. Пора было браться за нее всерьез. В своей долгой жизни он встречался, общался, дружил со многими выдающимися личностями. В своих мемуарах он расскажет об этих людях, своих современниках.

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 110-113.
[2] Там же, ед. хр. 113.
[3] Там же, ед. хр. 112.

Портреты современников

Мысль о создании мемуаров возникла у Маковского, очевидно, еще до войны. Он часто выступает с устными рассказами о деятелях литературы и искусства серебряного века. В переписке все чаще появляются намеки на *свою* книжку (в отличие от литературных записей и обработки чужих материалов). Переселение к Абельман и Элькан позволило приблизить начало работы над мемуарами. Когда вопрос был в принципе решен, Сергей Константинович написал матери 15 мая 1948 года: «...Занят сейчас моими литературными воспоминаниями. Меня так похвалили после первого выступления, что это придало мне бодрости, к тому же в этой области добиться приблизительно того, что хочешь, гораздо легче, чем в области лирической поэзии. Вся книжка у меня уже в голове. Остается поработать над изложением — так, чтобы вышло как можно занимательнее и, в то же время, выражало какую-то черточку нужную для истории литературы или искусства вообще. Одна беда — отсутствие всяких «вспомогательных средств» — книг, журналов, писем и живых свидетелей (ведь почти все умерли) и провалы памяти, у меня в особенности на имена... Тут, милая, ты можешь помочь мне! Только не надо, чтобы из этой помощи ты создала себе тяжкую повинность памяти! Ничего не прошу тебя излагать в связной форме. Прошу только записать на отдельных листочках, по мере того, как будет приходить в голову — фамилии (имена и отчества тоже!) твоих знакомых, со времени твоей свадьбы с отцом... имеющих какое-нибудь отношение к искусству и литературе»[1].

Лето 1948 года почти целиком посвящено работе над мемуарами. Маковский пишет М.А. Форштеттеру, с которым всегда делился творческими планами: «Сам увлекся своей прозой: начал писать «Литературные воспоминания». Целых два тома задуманы, из первого уже написано страниц полтораста. Все — портреты художников и писателей, которые встречались мне на моем многолетнем уже (увы!) пути...

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112.

Очень поглотила меня эта мемуарная проза... Весь погряз в прошлом, в мире далеких привидений. Пока осилил «Владимира Соловьева и Брандеса», «Ин. Анненского», «Волошина — Черубину», «Александра Добролюбова» (еще гимназические годы), принялся за Рериха. Таких фигур должно быть не менее двадцати пяти! Самое трудное, что никаких книг нет под рукой. Находишь какие-то у знакомых с большим трудом»[1]. Таким образом, некоторые фигуры будущей книги уже обозначены, через месяц Маковский сообщает Форштеттеру, что работа над «Литературными воспоминаниями» идет полным ходом, есть надежда первый том закончить в течение будущей зимы, и добавляет: «Неплохо, кажется, вышел у меня Анненский. Осенью буду читать о нем ряд лекций. Вот только никак не могу достать его переводы Еврипида»[2].

Одновременно Маковский думает и об издании «Воспоминаний». Он сообщает матери: «Приехала Прегель из Америки (редактор «Новоселья») и просила меня снабжать ее мемуарным материалом. Это окупит хотя бы дорого стоящую переписку на машинке, я уже извел тысяч пять на написанные страницы, но выходит довольно живо. С помощью Прегель, может быть, удастся и издателя найти для книжки»[3].

Для себя Сергей Константинович решил, что начнет первый том воспоминаний большим очерком об отце. Кроме поручения Юлии Павловне — записывать на отдельных листочках имена, фамилии отцовского окружения и связанные с этим события, он обращается и к сестре Елене с призывом вспомнить самые яркие моменты их детства. Юлии Павловне 90, но память ее свежа, особенно на воспоминания детства и молодости. Маковский едет в Ниццу, чтобы записать все, что помнит мать. 18 февраля 1949 года он пишет Форштеттеру: «...По вечерам сижу с мамой... Записываю ее рассказы о семейном прошлом — об отце в особенности. Все же — яркая фигура и в детстве он был мне очень дорог и как художник, и как обаятельный человек. Если печатать мои «Портреты современников», то нельзя обойти его, тем более, что о нем, насколько я знаю, ни одной дельной монографии не было издано. Пожалуй, правильнее всего начать с него, по рассказам матери и моим ранним и отроческим воспоминаниям. Это дает мне повод рассказать кое-что и о своем детстве, чрезвычайно красочном, с бесконечными переездами из страны в страну — в конце того века девятнадцатого, который как бы замыкает собой средиземноморскую культуру... Quen peuntes-vois?»[4]

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Там же.
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 112.
[4] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.

Записанное в Ницце уместилось в толстую тетрадь, названную Маковским «Мозаика воспоминаний». Не заставила напоминать о первоначальной просьбе и Елена. Летом того же года Сергей пишет в Ниццу: «От Елены получил, наконец, начало ее мемуаров, где она много и обо мне вспоминает. Очень талантливо. Елена воистину писательница, по-настоящему воспринимающая впечатления бытия. О тебе — очень любовно»[1].

Елена Константиновна прислала брату целую повесть о детстве, названную «Мнемозина», и отдельно — воспоминания об отце. Эти тетради оживили в памяти Маковского многие страницы детства — далекой и прекрасной поры жизни. Естественно, что в детстве человек ощущает себя в центре вселенной, остальное существует вокруг него и для него. Воспоминания сестры были автобиографичны, герои — она и брат, погодки, всегда дружные, всегда — вместе. Но задача Сергея Константиновича была другой — мемуары, то есть повествование о реальных событиях прошлого, участником и очевидцем которых он был, и о героях этих событий.

Существует три вида мемуаров: воспоминания людей, которые жили рядом с великими и знали об их жизни то, чего не знали другие; воспоминания ученых и деятелей искусства и воспоминания профессиональных литераторов. Интересно, что мемуары Маковского подходят под все эти градации. Он жил рядом с великим человеком — художником Константином Маковским, своим отцом. Он — деятель искусства: к началу работы над мемуарами вышло в свет около десятка его книг по искусству. Он — профессиональный литератор. Кроме книг по искусству, статей в газетах, журналах, альманахах он выпустил к 1950-му году четыре сборника стихов. Поэтическое восприятие мира и в то же время больший, чем в обычных мемуарах, историзм, четкая выверенность хронологии, всех деталей повествования, полное отсутствие домысла — вот отличительные черты мемуаров Маковского.

В первоначальный график — закончить работу над первой книгой к весне 1949 года — он, естественно, не уложился. В дальнейших планах он менее категоричен: «7.05.50. За следующий год хочется, во что бы то ни стало, закончить мои «Литературные портреты современников». В этой книге сохранится память о многих моих друзьях, и маленьких, и больших людях, которых судьба послала мне, а кроме того я выскажу немало и своих мыслей об искусстве. Я не жалею, что раньше не сделал этого, так как только сейчас чувствую, что уяснились окончательно для меня «точки зрения»[2].

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 113.

[2] Там же.

Уточнилось и название новой книги, пока — «Литературные портреты современников». Но «литературный портрет» — это портрет, написанный литератором или портрет кого-то из литераторов? Герои, очерки о которых были готовы уже в сорок восьмом году — литераторы. Константин Маковский — не литератор. Четверть книги — о нем. И это — совсем не «портрет, написанный литератором», а трогательный рассказ сына об отце. Понимая это, автор снимает из названия слово «литературные». Остаются — «Портреты современников». Что касается «уточненных точек зрения», то об этом он пишет матери 24 января 1950 года: «Теперь, с тех пор, как я стал писать воспоминания об отце, вся эта вторая половина девятнадцатого века ожила для меня, и многое вспомнилось такое, о чем, будто, и забыл давно. Об отце пишу сердечно, вижу его глазами детства, но касаясь его искусства, не могу говорить только о хорошем, приходится касаться и того, что является упадком (особенно — после того, как он обзавелся новой, матавтинской семьей). Впрочем. я не знаю еще, что выйдет у меня из этих приблизительно двух печатных листов. Хочется дать образ отца-художника на фоне России 80-х годов. Твои рассказы по годам о нашем прошлом очень пригодились мне. Когда кончу эту главу об отце, смогу думать и об издании первого тома моих «Портретов современников». Буду надеяться, что издатель найдется»[1].

На очереди новая поездка в Ниццу. 19 февраля 1951 года он пишет матери: «Хочу прочесть тебе то, что написал об отце (когда обработаю черновики) и проверить с тобой все подробности, может быть и неточно записанные мной. Печататься будет только осенью, сдается мне. До того помещу где-нибудь о Гумилеве, Ахматовой и gr. dei minores «Аполлона». С теми главами, которые уже печатались, и составится первый том моих «Портретов современников»[2].

Впоследствии первоначальный план первой книги несколько изменится: глава о Гумилеве и Ахматовой войдет во второй сборник мемуаров, отдельной главы о Рерихе не будет вообще, зато добавятся главы о Дягилеве, Вячеславе Иванове, Осипе Мандельштаме, об актерах Шаляпине и Качалове, о художнике Александре Бенуа. Что касается композиции книги, то она выстроена по хронологии, хотя принцип этот почти не ощущается. Закономерна первая глава — об отце. К школьным годам автора относится знакомство с Соловьевым, Брандесом, Добролюбовым, Шаляпиным, — и эти главы идут следом за первой. Следующий этап жизни Маковского — «Мир искусства», ему соответствует глава о Дягилеве. «Аполлон» создавался в союзе с Анненским

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 114.

[2] Там же.

и Вячеславом Ивановым, следующие главы — о них. Наиболее интересные события в первый год жизни «Аполлона» связаны с Волошиным и Черубиной, далее — знакомство с Качаловым, которому Маковский, вероятно, обязан кузине Ольге Пыжовой, к тому же времени относится и появление в журнале Мандельштама. О Бенуа, скорей всего, Маковский не собирался писать, по крайней мере, в первом томе; о его творчестве он много писал и раньше — в «Страницах художественной критики», «Аполлоне», «Силуэтах русских художников», но, встречаясь с 80-летним художником, последним из могикан мирискусничества, Маковский все-таки решил снова написать о нем. Этой главой и заканчивается книга.

Хронологический принцип построения «Портретов» не бросается в глаза не только потому, что за основу хронологии взят только один момент — первоначальное знакомство с героем, но и потому, что этот принцип постоянно перемежается с ассоциативным. Это позволяет более емко и разносторонне описывать события художественной жизни и их участников. Так, первая глава — об отце — начинается с его похорон, рассказ о Соловьеве и Брандесе — с литературных, театральных и музыкальных увлечений молодежи рубежа веков, глава о Шаляпине — с его рассуждения о русском характере и темпераменте в книге «Маска и душа». Но это — чуть позже. Самой трудоемкой для писателя (правда, и самой большой по объему) оказалась глава об отце. Очень созвучным собственным воспоминаниям стал для Маковского «Петербург моего детства» М.В. Добужинского, опубликованный в «Новом журнале» как раз во время работы над главой «Отец и мое детство». По просьбе Сергея Константиновича прислал ему свои «Записки» А.А. Плещеев, помнивший Константина Егоровича по петербургскому клубу художников, где Маковский-старший ставил «живые картины». В тетрадке Плещеева писатель нашел целые диалоги, характеризующие отца как художника совершенно иного дарования, чем его окружение.

«Маковский как-то приехал мрачный. Оказалось, очень обиделся на Стасова. Тот упрекнул его в яркости (?) красок. И совсем неудачно поставил ему на вид старших мастеров, у которых такие «целомудренны и бледны».

— Ни в одной итальянской галерее вы не найдете вашего мотовства колорита.

— А что вы ему ответили? — спросил приехавший только что в Петербург В.В. Верещагин.

— Ничего. Разве с ним можно спорить. Когда он начинает орать у себя на Спасской... все городовые у Исакия беспокоятся.

— Напрасно. Мне он этого не скажет. А уж, кажется, я этих красок не жалею. Вы бы ему напомнили, что самой молодой из этих старых картин по крайней мере двести лет от роду. Срок достойный, чтобы краски выцвели до излюбленной им бледной немочи»[1].

К этому диалогу Плещеев добавил от себя, что Константин Егорович везде отстаивал красоту колорита и линий, он был «Петронием в искусстве», мимо всего некрасивого он проходил, не замечая. «Как-то у него вырвалось: «Я не могу писать женщину, которая мне не нравится». Он был влюблен в то, что передавала его кисть на полотне.

— У меня, видите ли, все женщины красивы! — негодовал он чуть ли не на Буренина (?). — Ну а как же вот я пишу «Смотр невест» («Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем». — *Т.Л.*), собранных со всех концов России для царя. Что же, я должен изображать кунсткамеру петровских уродов? Лучших Москва не нашла?

— Наша действительность серенькая! — заметил кто-то.

— Вот, не угодно ли! — возмущался он. — Это в России от полюса до тропиков. Нужно видеть сквозь бельмы, чтобы находить и такого. Что ж, у Пушкина действительность серенькая? У Лермонтова?»[2]

Друзья помогали Маковскому в сборе материалов об отце, как могли. Сообщали о книгах, в которых есть хотя бы несколько строчек о Константине Егоровиче. Иногда факты оказывались ложными: мемуаристов подводила память. «Главное пока — точность фактов, имен, годов, — писал Маковский матери 31 марта 1951 года. — Некоторые имена графов и князей я проверял с моим изумительно все помнящим, почти 80-летним другом князем П.П. Волконским (Петухом). Но и он на многое не мог ответить. Пошлю тебе на днях приблизительный список портретов отца. Взял я этот список из напечатанной брошюры Булгакова, но в нем — только голые фамилии, нет имен и отчеств»[3]. К тому же каталог Булгакова был издан в 1893 году, то есть многие картины в него просто не попали. Елена предлагала: «Почему бы тебе не выписать из России книгу Ек. Султановой об отце? Сговорился бы ты с Ольгой или Мариной Агабабовой — ведь у них масса печатного материала по поводу выставки в Лондоне была»[4]. Но Сергей Константинович, в отличие от Елены и Владимира, никогда не общался с братом, сестрами и племянниками из новой семьи отца, а от кузенов из России не было никаких вестей, к тому же Елена

---

[1] Плещеев А.А. Записки. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 68.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

[4] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 330.

предупреждала: «Если там (в России. — *Т.Л.*) и есть (остались) люди, ценящие достижения 2-го расцвета русской литературы и поэзии (Волошин, Гумилев, Ахматова, Кузмин, Блок и т.д.), так называемого «Серебряного века», то обращение к ним либо не дойдет, либо может им навредить, и я считаю, что тебе следует tenir distanse ко всему... такому прочему»[1].

Оставалось полагаться на семидесятилетнюю сестру и девяностолетнюю мать — их память подводила редко, к тому же все спорные факты и даты уточнялись совместно или снимались совсем. В памяти возрождалось давно забытое: «Мы дружили с Басиными (их дед был художник, отец — архитектор) Борей и Лелей. Боря рисовал только лошадей. Вместе учились Священному писанию. Ходили в Адмиралтейскую церковь и Исаакий»[2], — писала Елена, и он вспоминал Басиных. «Выписки из Еленушкиных «мемуаров», мне думается, надо оставить. Очень выразителен у нее наш «детский Петербург»[3], — пишет он матери в конце апреля 1951 года, а сестре дает новое задание — вспомнить по годам, где и когда семья отдыхала летом, попутно предлагая собственный вариант. Ответ приходит незамедлительно:

1885 — 1-ая поездка за границу (зима);

1886—87 — 2-ая;

1887 — лето в России;

лето 1888 — Качановка (опять).

1889 — едем на лечение за границу...

Осень 1895 — посещаю тенишевскую мастерскую ученицей Репина. Друзья: Налбандян, Кузьмин, Ауэры, Саша Миллер, Трофимовы.

1896 — летние кочевья. Ст. Скуратово, с. Скородное, Тульской губ.

В Мюнхене мы с тобой встретились в лето 1898-е, причем ты заехал ко мне в Дейтенхофен, около Мюнхена, затем пригласил меня в Мюнхен, чтобы побегать повсюду вместе — и наконец сговорились мы походить по Баварским горам и лесам и побывать в замках короля безумного <Nürnberg — Vittenvald>, что и исполнили...

В Скородном мы жили летом 96. Ты ездил в Нижний на выставку, мать — на Волгу с сестрами Катей, Женей, Фигнером, Плетневым.

---

[1] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 330.

[2] Маковская-Лукш Е.К. Воспоминания о К.Е. Маковском. — Там же, ед. хр. 746.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

В 1895-м году ты летом был в Качановке, Пархомовке Голубева, заезжал ко мне в Тамбовскую губернию, станция Грязи — имение Карпаны Саши Миллер[1].

Маковский тщательно проверяет буквально каждый эпизод воспоминаний. В письме от 17 января 1951 года он советует матери прочитать «Истоки» Алданова — «не потому, что художественно очень хорошо, а уж очень все описанное — твоя эпоха (Александра II), — и тут же задает вопрос о кончине императора, которого отец писал на смертном одре. — Помнишь ли ты точно — когда вызвали отца в Зимний дворец после покушения? Ты говорила (я записал), через час после того, как он умер. Не рано ли? Ведь должны были успеть привести труп в порядок, обмыть, переодеть, убрать залитую кровью комнату! Александр II испустил дух в 3 часа 35 минут дня. За отцом прислали, вероятно, часам к пяти с половиной. Но было достаточно светло тогда? А не на следующий день?»[2]

Наконец, глава об отце написана и вручена матери на прочтение. Тут же приходит ответ: «...Что же касается воспоминаний «Отец» — вкрались некоторые неточности. Завтра, если буду чувствовать себя менее усталой, постараюсь вновь прочитать и тогда отвечу»[3].

Она читает главу о своей молодости очень внимательно, страницу за страницей и, заметив неточности, отправляет в Париж письмо за письмом:

«17.03.51. 1. Имение Свирского называлось «Загоны» (не Засеки!!).

2. В Крыму, живя в Кореизе с детьми — ты, Елена и сестра Катерина Павловна — мы не бывали у гр. Адлерберга. Константин, помнится, бывал у них и пел. Я вообще еще не пела — выйдя замуж, трое детей подряд — не до пения. Лишь после Елены вспомнила. Год консерватории Санкт-Петербургской, занятия по кл. Ирецкой — начала заниматься и пела вплоть до роковой болезни 1889.

3. Панаевых в Крыму не было совсем.

4. У Мункачи была с отцом проездом через Париж года за полтора до смерти Листа, когда он уже был болен. Это ничего общего не имеет с нашей общей поездкой в год болезни Елены скарлатиной. На Villa d'Ormextan поехали мы не весной в Ниццу, а осенью, весной тогда на юг никто не ездил и даже hotels закрывались. До середины октября больной Лист лежал в квартире Мункачи в Париже. Я это тебе уже писала да и говорила в Ницце»[4].

---

[1] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 330.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

[3] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 325.

[4] Там же.

Некоторые неизвестные ей факты волнуют Юлию Павловну, и в письмах звучит недоумение, возмущение:

«3.04.51. Какой вздор выпад Грабаря, найдя сходство тебя с Б. — ведь раса Е.И. и его детей так сильна, что иногда поражаешься — как все вы, внуки, именно Маковские, манеры, взгляды, особенно Володя и ты... Слышала и я в юности насчет Б., — но глухо — твой отец никогда этого не говорил. Неужели ты разрешил Грабарю печатать про бабушку, мать твоего отца?»[1]

Особенную тревогу Юлии Павловны вызывает критическое отношение сына к творчеству отца. Ему то и дело приходится оправдываться: «Все это время я усердно пишу мои воспоминания об отце, связывая их с критическим разбором его творчества. Стараюсь быть как можно объективнее и искреннее. Это единственный способ написать что-то ценное... для потомства. Останавливаюсь на 1893 годе, только глухо указывая, что за последние почти 15 лет талант его слабел и последние картины его ничтожны в сравнении с более ранними: «Поцелуйный обряд», например, — «Ромео и Юлия»... Выходит совсем большая статья, страниц на сто, на машинке. Трудно было справиться с композицией, так много всяких эпизодов, о которых жаль не упомянуть, так много и людей, о которых хотелось напомнить. В общем, кажется получилось интересно. Разумеется, я главным образом тебе обязан, что канва доподлинная — помнишь, я записывал с живых слов, тогда, в Ницце? И ты все жаловалась, что я пытаю твою память? Оказалось, что все почти, тобой рассказанное, пригодилось. Фигура отца, даже не совсем ожиданно для меня, получилась очень яркой, как бы среди его произведений ни преобладали слабые полотна. Кто знает, когда-нибудь эту монографию по воспоминаниям и рассказам твоим, может быть, удастся (дополнив еще) выпустить книжкой с иллюстрациями, среди коих твои молодые портреты займут почетное место»[2].

Матери все-таки не хочется, чтобы сын акцентировал внимание на слабых сторонах творчества отца. Сергей Константинович отвечает: «Не забывай, что я не только почтительный сын Константина Маковского, но и сам — критик с установившейся репутацией, слова которого должны быть искренни, без умалчиваний и пристрастного снисхождения. Как-никак, на 74-м году, после долгой уже жизни, критической работы, я имею право быть собою, а не только сыном знаменитости. Всякое иное отношение к отцу-художнику только бы ослабило впечатление от того признания большого дара Константина

---

[1] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 325.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

Маковского, которое проходит красной нитью через этот биографический очерк. Я уверен, что на всякого просвещенного читателя именно моя объективность и воздействует в должном направлении»[1].

Следующее письмо на ту же тему: «Я никогда не писал о нем в моих художественных статьях. Направление моего журнала, конечно, расходилось с его представлением о живописной красоте, но лично я, да и никто из моих соратников его не унижал прямыми указаниями. На это у меня хватило такта»[2].

В конце концов писатель все-таки решается пойти на уступки: «Решил смягчить все отрицательные впечатления о его живописи. Опять-таки надо бы все пересмотреть заново, чтобы высказаться с подобающей серьезностью. Лучше держаться «общих мест», не настаивая на своей критической строгости. Оставляю только то, в чем я уверен и на расстоянии»[3].

Работая над главой об отце (и сокращая критику в его адрес), Маковский очень хотел оставить эту работу на память потомкам, чтобы ее читали и перечитывали дети, внуки, племянники и их дети. Нередко ему казалось, что детям неинтересно его творчество. В письме матери он высказывал надежду, что когда-нибудь Иван, Сергей и Юлия по достоинству оценят его творчество хотя бы потому, что его книги «принесут моральные плоды и им, наследникам нашего имени. Кто знает — когда-нибудь в России, которая навсегда закрыта для нас с тобой, но, может быть, им откроется. Это побуждает меня теперь писать об отце, Константине Маковском, несправедливо полузабытом нашими соотечественниками младших поколений»[4].

Дети оценили новую работу отца сразу. В очередном письме матери Маковский сообщает: «Читал детям очерк об отце. Марина всплакнула... Люся: «А выходит, что умная и замечательная была-то бабушка, а дед не особенно был умен»[5].

Наконец, первая глава была закончена. Сергей Константинович приступил к написанию следующих глав книги, а Юлия Павловна продолжала жить в мире воспоминаний, навеянных повестью о муже, о своей юности, о встречах тех лет. Вносила новые поправки в уже готовый текст, грустила о пережитом, оказываясь в местах, где бывала в молодости: «24.05.53... В романе Боборыкина «Умереть уснуть» была взята лишь внешняя сторона жизни художника моего времени,

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 114.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же.

а все остальное, непристойное — Матавтина. Это для меня больно очень, горько и неприятно.

11.06.54... Теперь я в чудном поместье Великого князя, деда Николая Николаевича старшего, которого знала с первых дней моего замужества, а потом встречала на вилле Франчинелли»[1].

Маковский хорошо помнил и старого князя Николая Николаевича, и виллу Франчинелли. В тот год внезапно оборвалось его детство — богатый, интересный для наблюдательного и впечатлительного ребенка мир, и на расстоянии в шесть десятилетий казавшийся праздничным, необычайным, волшебным (проводы матери на бал, домашний театр, рисование с отцом, балаганы на Сенатской площади, «жабокриковка», подаренный императором Гордон, кораблики в Тюильри). Если отец и в пятьдесят считался (и считал себя) баловнем судьбы, то сын свою жизнь строил сам: в 12 лет он осознал себя защитником горячо любимой больной матери, рано стал самостоятельным (один совершил поездку в Петербург через всю Европу, с заездами в интересовавшие его города), самостоятельно выбрал жизненный путь, постоянно совершенствовался. Большое место в формировании личности автора «Портретов современников» занимает мир искусства. Сначала это круг друзей семьи — художники, писатели, музыканты, актеры, потом — салон матери, семьи друзей, молодые поэты. Стойкий след в душе подростка оставили многие представители мира взрослых. Среди них — философы Владимир Соловьев и Георг Брандес. О Соловьеве в эмиграции писали многие и много. Чаще — о его взглядах на религию, философию, литературу, эстетику. Но существовал ряд мемуаров, к тому времени уже опубликованных, авторы которых — А. Белый, К. Ельцова, Ю. Сазонова — рассказывали о своем детском восприятии личности Соловьева, не касаясь особенно его религиозных и философских взглядов. Маковский тоже оставил рассмотрение этих проблем «на потом», сконцентрировавшись на образе Соловьева, каким его видел и знал в юности. Интересным художественным ходом главы о Соловьеве стало его сопоставление с другим не менее известным на рубеже веков философом Брандесом. Такой «двойной портрет» дал возможность сопоставить эти неординарные фигуры, подчеркнуть характерные особенности того и другого.

Этот очерк Маковского интересен еще и тем, что его герои — как Соловьев и Брандес, так и их юное окружение — вписаны в широкую культурную панораму 90-х годов, когда «не только в России подводились итоги истекавшему столетию, и, вместе, подвергались

[1] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 325, 328.

пересмотру самые основы бытия как в области философской и религиозно-моральной, так и в духовной области. В этом «взгляде назад», конечно, таится и осуждающий приговор. В связи с утратой веры в исчерпывающую правду положительного знания, оказался под подозрением и весь благодушный реализм предыдущих десятилетий: потянуло к чисто-лирическому самоутверждению и ко всякой фантастике, что в свою очередь в глазах «здравомыслящего» большинства придало «концу века» характер декаданса, упадка... Этот здравомыслящий пессимизм не был, однако, преобладающим настроением. Преобладали, напротив, окрыленные надежды в передовых кругах образованного общества. Новый романтический ветер, опрокидывая по пути недавних идолов, увлекал куда-то к заповедным далям просвещенное меньшинство, делающее культурную погоду эпохи»[1]. Маковский называет среди этого просвещенного меньшинства «Северный вестник» Любови Гуревич, где царили Аким Волынский и Мережковские, П.Д. Боборыкина, первым привезшего из Висбадена книги Ницше, проповедника ницшеанства Преображенского, актеров МХТ, познакомивших русского зрителя с Уайльдом, «гигантом Севера» Ибсеном и молодым Метерлинком, мистикой которого проникся наш зарождавшийся символизм»[2]. Романтический воздух накануне символизма был пропитан и музыкой. «Могучая кучка» получила, наконец, права гражданства. В Мариинском театре вырос русский репертуар. С легкой руки Антона Рубинштейна, а затем графа Шереметева и Зилоти создались отличные симфонические оркестры. Все европейские виртуозы считали долгом посетить северную столицу. Наше запоздалое вагнерианство также относится к девяностым годам: «за» и «против» Вагнера стало нескончаемой темой русских споров»[3].

«Ощущение окрыленности» усиливалось в «пристоличной Финляндии», хоть и близко, но все же «по ту сторону финской границы, в Териоках... В этом ощущении сказывалась вечная тяга наша, истинно российская, послепетровская тяга на Запад»[4], — заключает Маковский и приступает к описанию финской природы, на фоне которой и выступают в качестве главных действующих лиц обитатели флигеля Рауха Соловьев и Брандес.

Как уже говорилось, весной 1948 года очерк был готов. 11 мая автор читал его в обществе Бунина в одной из литературных гостиных

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 119-120.

[2] Там же. — С. 121.

[3] Там же. — С. 122.

[4] Там же. — С. 126-127.

Парижа. В начале 1950 года английский издатель Баркер предложил Маковскому подготовить перевод одной из глав будущей книги для сборника. Маковский надеялся, что удастся издать у Баркера и всю книгу, но Чеховское издательство Нью-Йорка откликнулось быстрее.

Параллельно шла работа над очерком об Александре Добролюбове. 22 октября 1948 года Маковский впервые прочел его в парижской литературной гостиной Грановой. До него о Добролюбове почти не вспоминали. Когда «Портреты современников» были сданы в печать, но еще не изданы, «Новый журнал» поместил сразу две публикации об этом известном на рубеже веков поэте-символисте: в номере 32 (1953 г.) — к тому времени умершего профессора К.В. Мочульского, в номере 33 — родственницы В. Брюсова Брониславы Погореловой. В 1955 году с большим материалом о Добролюбове выступил в «Новом русском слове» Осип Дымов. Все они узнали Добролюбова в более старшем возрасте, поэтому писали только о его стихах, о завидном круге общения: Брюсов, Блок, Бальмонт, Коневской (Ореус), Владимир Гиппиус; о последующем странничестве и редких визитах к старым друзьям. Сцена розыгрыша поэта-символиста гимназистами есть только в очерке Маковского. Эта центральная сцена очерка, как бы увиденная глазами Маковского-гимназиста, играет большую роль в понимании того, что произошло с Добролюбовым — горстка талантливых поэтов-символистов ценила его, восхищалась его стихами, остальные не понимали их и высмеивали. В этом смысле гимназисты — друзья Маковского, сами того не желая, поступили как все.

Характерно, что память всех мемуаристов сохранила портрет Добролюбова. В четвертой главе уже приводился его портрет в изображении Брониславы Погореловой («...какие у него красивые глаза!»), эту же деталь портрета подчеркивает и Маковский:

1. Добролюбов-символист: «Он был благообразен, невысокого роста, бледное, чуть одутловатое лицо, горбатый нос; очень черные глаза в длинных ресницах поражали горячим блеском»[1].

2. Добролюбов-странник: «Передо мною стоял плотный молодой человек интеллигентного вида в крестьянской сермяге и в валенках. Темная бородка высовывалась из-под платка, повязанного вокруг шеи; в руках он держал треух. Лицо было румяное, одутловатое, черные горячие глаза уставились на меня пронзительно. По этим глазам я и узнал его»[2].

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 150.

[2] Там же. — С. 158-159.

А вот как описывает встречу с Добролюбовым в те же самые годы университетский товарищ Маковского Осип Дымов: «На кухне увидел Добролюбова — «А.М.Д.», символиста, эстета, тонкого знатока живописи, «белоподкладочника», превратившегося в «мужика»! Его черные, изумительно чистые и честные глаза стали еще прекраснее; легкая бородка легла на его лицо. Шестьдесят лет прошло с тех пор, а я не могу забыть его лица, лика, сказал бы я»[1].

«Мужик Божий, он сотворил свою собственную веру»[2], — утверждает Дымов. Как бы продолжая эту тему, Маковский разъясняет стремление Добролюбова к боготворчеству: «Русский человек, задумываясь о тайне мироздания, ищет Бога — Бога в себе самом, в единственной непосредственно ощущаемой глубине сознания. На этой глубине мышление соприкасается с нравственной волей: мудрость сердца, свет добра, любовь как бы отождествляются с божественным началом, с веянием духа. В этом смысле, мне кажется, надо понимать и слово Достоевского о «народе — богоносце»[3]. Вспомнив о последних днях Л.Н. Толстого, желавшего уйти на Волгу, в одну из «братских» колоний Добролюбова, и порассуждав об этике толстовства и богоискательства вообще, Маковский совершенно неожиданно обращается мыслями к России конца 40-х — начала 50-х гг.: «Сдается мне, что большая подпольная работа совершается сейчас в России: чем грубее, убийственней ее действительность, тем одухотворенней в ней мука о свете любви. На фоне этой действительности не кажутся ли «добролюбы» предтечами какой-то грядущей мистики? И фигура самого Александра Добролюбова, с которым меня связывают гимназические воспоминания, не вырастает ли в знаменательное, наводящее на многие раздумья, очень русское и очень значительное явление?»[4]

Последним из героев, с кем Маковский познакомился в гимназические годы, был Шаляпин. В соответствии с задуманной композицией (хронология знакомств) следующей после написанных ранее «Соловьева и Брандеса» и «Добролюбова» должна была идти глава о Шаляпине. За нее автор взялся в конце 1948 года, о чем свидетельствует его письмо матери от 5 декабря: «А сам я, милая, пишу сейчас мои воспоминания — угадай, о ком! — о Шаляпине. В первую очередь вспоминаю появление его в нашем доме на Надеждинской, в 1894 году (было это до смерти Александра III или после?). Собираюсь 14 декабря читать

---

[1] Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов//Новое русское слово. — 1955. — 3 июля.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 160.

[4] Там же. — С. 166.



***В. Серов.
Портрет Ф. Шаляпина.
1905***

в одном русско-французском семействе... с благотворительной целью»[1].

В этом же письме сын задает Юлии Павловне целый перечень вопросов, касающихся выступления Шаляпина в их доме:

«1. В каком месяце приблизительно и какого года был прием?

2. Привез Шаляпина Фигнер, но не знаю, он-то, Фигнер, где слышал Шаляпина раньше? Не в Панаевском ли театре?

3. Когда после этого был подписан Шаляпиным контракт с дирекцией императорских театров?

4. Имена хотя бы некоторых из приглашенных тобой на этот прием любителей пения, музыкантов, молодых людей (нужны фамилии) и какие были модные платья у дам?

5. Когда после этого состоялся дебют Шаляпина на Мариинской сцене (в «Фаусте»), на котором мы были (в ложе бельэтажа)?

6. Помнишь ли еще о (тоже неудачном) дебюте его в «Руслане»?

7. Вообще — что ты вспоминаешь об этом юном Шаляпине, до его ангажемента С.И. Мамонтовым в Московскую оперу?»[2]

Совместными усилиями восстановленный эпизод петербургского дебюта Шаляпина в салоне Ю.П. Маковской («Голубушка, ведь Вы тогда-то, первая! Крестник я ваш!») стал главным в очерке. Маковский детально описал убранство гостиной, в которой собиралось светское общество Петербурга: картины, старинная мебель, беккеровский рояль и как контраст — Шаляпина, которому гимназист Сергей поднес стакан вина «для храбрости», его фрак, явно с чужого плеча, из коротких рукавов которого торчали большие красные руки. Особенно выразителен портрет Шаляпина, который уже тогда, в 22 года, казался богатырем: «Ростом этот желтоволосый юнец был велик и сложения атлетического. От него несло свежестью и силой. Лицом не красив, но значителен. Гордо откинутая голова со срезанным затылком и непокорным коком волос над высоким лбом, глубоко сидящие, небольшие, холодно-голубые глаза (разбойничий «белый» взгляд) в очень

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 112.
[2] Там же.

светлых ресницах и широко открытые вздрагивающие ноздри короткого носа — облик русский с явной примесью финско-поморской крови»[1].

Дебют удался. Первый тенор Мариинки Фигнер, баритон Яковлев, скрипач Ауэр поздравили и расцеловали певца. Фигнер пригласил его участвовать в своем концерте в Дворянском собрании.

О Шаляпине писали много, наиболее созвучными по духу были для Маковского воспоминания Сергея Лифаря, опубликованные в 1937 году в 60-м номере «Современных записок». Судя по переписке с друзьями и родственниками, Маковский во время работы над очерком встречался с Лифарем и, наверное, освежил его мемуары в своей памяти. В частности, Лифарь, которому часто задавали вопрос, дружил ли он с Шаляпиным, всегда отвечал: «Я любил Федора Ивановича и с гордостью могу сказать, что и он меня нежно любил, но не имею права называть наши сердечные отношения дружбой. Нашей «дружбе» мешала не столько разница возрастов — он был больше чем в два раза старше меня — сколько еще благоговение с детских лет перед великим именем гениального артиста — «Шаляпин!». Всякий раз, когда я встречался с Федором Ивановичем, у меня было чувство, что рядом с ним я мальчик: я робел, почти всегда молчал и только слушал его. А Федор Иванович любил говорить! Говорил он выразительно, увлекательно, заражая своим голосом и глубоким, подспудным жизненным током, против воли вырывавшимся наружу.

Шаляпин любил вспоминать свои «минувшие дни», и так увлекался своими воспоминаниями, что его рассказ переходил в игру: его актерский дух переходил и в жизни в феномен творческого разряжения, лики Шаляпина-артиста и Шаляпина-человека то чередовались, то сливались в одном могучем образе»[2].

Эту особенность Шаляпина подметил и Маковский. Ему казалось, что «богатырская индивидуальность певца не умещалась в обычных рамках, взрывчатое воображение как бы выбрасывало ее за пределы действительности; Шаляпин в жизни поневоле продолжал ощущать себя на сцене, не столько жил, сколько «играл себя», и от наития главной минуты зависело, каким в какой роли он себя увидит»[3]. Эта мысль натолкнула Маковского на несколько необычное построение главы о певце. Выступление на Надеждинской он назвал «Прологом», неудачный дебют на Мариинской сцене в роли Мефистофеля — первым актом, а парижские спектакли в роли Бориса Годунова в Grand Opéra —

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 170.

[2] Лифарь С. О Шаляпине//Современные записки. — 1937. — № 66. — С. 225.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 175.

вторым актом: Маковский вспоминает, что из-за каких-то неполадок не доставили вовремя костюмы и декорации. Многие сомневались, сможет ли Шаляпин перевоплотиться и без атрибутов царственной роли. «Но чудо свершилось. С первого своего появления среди толпы хористов, под колокольный звон, и до последней сцены смерти в четвертом действии Шаляпин держал зрителей в состоянии, близком к гипнозу. Слушая его, следя глазами за вдохновенной его мимикой, зрители забыли и об отсутствии бутафорских кремлевских палат, и о ничтожестве современных одежд. Шаляпин превзошел себя. Голос убеждал интонациями и покоряла величественная пластика игры... пластика скупого «царского» жеста и нарастающего драматизма. Сцена с призраком убиенного царевича повергла скептических парижан в состояние какого-то суеверного восторга... Шаляпин потряс, растрогал, испугал, убедил, увлек за собой, пересоздал по-своему, вознес, преобразил...»[1]



Б. Кустодиев.
Портрет Ф.И. Шаляпина.
1922

Третьим актом своего повествования о Шаляпине Маковский назвал начало его работы в собственной антрепризе в театре Народного Дома на Петровском острове Петербурга. Тогда Шаляпин входил в роль доброго Дон-Кихота.

Четвертый акт — юбилейный банкет в честь 25-летия русско-французского соглашения, на котором присутствовали члены правительства и дипломаты. «Шаляпин спел «Марсельезу» с таким драматическим воодушевлением, с каким вряд ли когда-нибудь кто пел до него. Это почувствовали и сидящие за столом французы... Революционная буря ворвалась в залу, и многим не по себе стало от звуков этой песенной бури...»[2] Шла весна 1916 года...

В конце очерка Маковский пишет, что не провожал Шаляпина в последний путь, так как в день его похорон находился далеко от Парижа. «Простился я с ним, слушая эту (Дон-Кихота) песнь в кинематографе. Это и было для меня эпилогом шаляпинского «действа». Взволнованный, растроганный, долго не мог я уйти с моего места и три раза подряд смотрел фильм сначала, лишь бы еще и еще услышать

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 177-178.

[2] Там же. — С. 188-189.

песенку Дон-Кихота с того света. Сам Шаляпин прощался в ней с жизнью, которую любил»[1].

Еще одной выдающейся личностью, принесшей славу России, был Сергей Дягилев. Он сыграл значительную роль в становлении Маковского как художественного критика, приобщив его к активной деятельности в «Мире искусства». Повествуя о достижениях художников серебряного века, о знаменитых Парижских сезонах и вообще о триумфе русского искусства в Европе, Маковский каждый раз отмечал роль Дягилева. Но, как ни странно, очерк о нем в «Портретах современников» сразу задуман не был. Возможно, автор хотел включить его во вторую книгу мемуаров, контуры которой еще только слегка обозначались. Видимо, выстраивая уже написанные очерки по принципу хронологии знакомств (и естественно, пунктиром просматривалась творческая биография самого автора), Маковский почувствовал отсутствие связующего звена между годами гимназической и студенческой юности и «Аполлоном». В действительности таким связующим звеном был «Мир искусства», а самой яркой фигурой этого периода — Дягилев. Поняв это, Маковский садится за очерк о нем. 2 ноября 1952 года он пишет М.А. Форштеттеру: «Отдал в переписку первый том моих «воспоминаний» («Портреты современников»), пристегнув к тем, которые вы знаете, — «Дягилева». Не уверен еще, вышла ли у меня эта российская фигура — вскоре прочту здесь друзьям-писателям и кое-кому из балетных знакомых... Когда приедете в Париж, — хотите или не хотите, — «заставлю» Вас прочесть этот том до того, как пошлю в Чеховское издательство. Боюсь, что вкралось лишнее, и Вы меня спасете от ненужностей. Текст иначе звучит, когда отдельные главы собраны в одну книгу, которую как-никак я писал в течение трех лет, с перерывами. Да и сюжет — деликатный. Как ни старался я не вдаваться в подробности личного характера, все же в общем вышло автобиографично, боюсь»[2].

Маковский прекрасно понимает, что специфика мемуарного жанра предполагает откровение, самораскрытие, но явно не хочет выставлять свою персону на первый план. Скромность, благородство, искренность автора, его любовь к людям, о которых он рассказывает, вызывают большую симпатию к нему.

В главе о Дягилеве приводится два его портрета: «Будучи усердным посетителем Мариинского театра, я часто видел Дягилева на спектаклях — сидевшего обыкновенно уединенно и одиноко в креслах или в фойе, окруженного своими сотрудниками; на нем вицмундир

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 190.

[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

министра Двора, а в руке женский перламутровый бинокль на длинном стержне. Фигура его обращала на себя внимание барственной, несколько надменной осанкой. Нельзя было назвать его красавцем (как Философова), но все было в нем выразительно и нарядно. Высокий, плотный и породистый, уверенный в своей «исключительности», он покорял осанистым изяществом...

Когда я познакомился с Дягилевым, ему шел двадцать восьмой год, но казался он старше — не цветущей здоровьем наружностью, а речами и манерами...

Дягилев был щеголем. Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отмечались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете рубашки шелковый надушенный платок, который кокетливо вынимал, чтобы приложить к подстриженным усикам»[1].

Он — «покорял», ему — «завидовали». Два этих слова довольно четко передают взаимоотношения Дягилева с окружающим миром. Обывателей раздражало презрение Дягилева к их нормам жизни. Маковский приводит пример, относящийся к гораздо более позднему времени. В Венеции Дягилев подплыл в гондоле к ресторану, перелез через перила на террасу... «и протянул руку молодому красавцу-гондольеру, приглашая его с собой позавтракать. Чопорную публику за столиками явно покоробило... Но, признаюсь, в этом жесте была подкупающая, непосредственная грация»[2].

Маковскому не удается скрыть свое восхищение героем, он охотно прощает ему фатовство и снобизм, поскольку «за этой маской фатоватого барчука таилось нечто как бы противоположное и снобизму, и фатовству — очень искренняя, очень взволнованная любовь к искусству, к чарам красоты, которую он называл «улыбкой божества», и более того — сердечная, даже сентиментальная привязанность к России, к русской культуре и сознание ответственности перед ее судьбами»[3].

Маковский подчеркивает, что Дягилев по природе своей не был человеком конфликтным: «На собраниях «Мира искусства» чаще всего мотал себе на ус — и только, а если и скажет что — так примирительно и кратко, словно нехотя уронит замечание своим петербургским говорком немного на «э», приберегая свой словесный «запал» для дела,

---

[1] Маковский С.К. Дягилев//Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 2. — М., 1982. — С. 308.

[2] Там же. — С. 309.

[3] Там же. — С. 308.

для практического осуществления. Тут зато давал он волю щедрой своей экспансивности и находчивому слову... Мне довелось быть не раз свидетелем его стычек с сотрудниками. Он всегда выходил победителем и, надо признать, к пользе для дела. Но отсюда и вечные его ссоры — обиды тех, кто не умел понять его замыслов и неутомимой требовательности»[1].

В конце концов такие ссоры и привели к тому, что мирискусники раскололись на две группы, отделившаяся часть, преимущественно московские художники, стали называть себя «союзом русских художников», за петербуржцами сохранилось название «Мир искусства», но журнал с таким именем перестал существовать. Напористость и требовательность Дягилева раздражала многих, конфликты начались буквально с первых дней существования журнала. Александр Бенуа обиделся на критику Дягилева и пожаловался К.А. Сомову, и Сомов с его слов излагает ситуацию так: «Теперь, по словам Шуры, в Петербурге «Мир искусства» представляет такое: монарх — Дягилев, Дима (Философов) — рабочий, слепо поклоняющийся первому, Бакст — лебезящий и вторящий обоим, Нурок бесцветен, Валечка (В.Ф. Нувель) индепендантно (независимо) потирает себе руки, веселясь и язвя, но дела и роли не имеющий. Журнал вместо свободного и независимого и справедливого делается партийным и односторонним, ибо вот уже Шурина статья кажется негодящейся, человека, который был душой и началом всего теперь разрушающегося кружка. Дягилев принимает аллюры птицы высокого полета, делает себе явно карьеру и желает быть единственным господином у своего пирога, испеченного из ингредиентов, ему доставленных Шурой же»[2]. Таких (часто безосновательных) обвинений в адрес Дягилева и его ближайших сторонников было немало, они постепенно раскачивали корабль, именуемый «Миром искусства», приближая его гибель. Став редактором «Аполлона», Маковский пережил те же неприятности, которые выпали на долю Дягилева. Может быть, именно поэтому с такой нескрываемой симпатией пишет он обо всем, что делал Дягилев, даже о его ссорах с сотрудниками, в которых неизменно принимает сторону Дягилева.

«Читал (на rue Tilsitt) мою главу «Воспоминаний о Дягилеве». Все извещенные пришли, набилось человек 35. Очень жалел, что Вас не было»[3], — пишет Маковский Форштеттеру. В это время очерк о Дяги-

---

[1] Маковский С.К. Дягилев//Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 2. — М., 1982. — С. 309.

[2] Сомов К.А. — А.А. Сомову//Сергей Дягилев и русское искусство. — Т. 1. — М., 1982. — С. 162.

[3] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

леве уже отослан в Америку и печатается с продолжением в «Новом русском слове». 5 января 1953 года Сергей Константинович отправляет матери первую, а 17 января — вторую часть этой публикации.

В отличие от «Дягилева», над очерком об Иннокентии Федоровиче Анненском Маковский работал, можно сказать, на протяжении всего периода эмиграции. В 1922 году в Берлине, в литературно-художественном альманахе «Веретено» выходит его большая статья «Из воспоминаний об Иннокентии Анненском». В 1929 году эмиграция довольно широко отмечает 20-летие со дня смерти поэта, и газета «Возрождение» печатает заметку о вечере его памяти: «...Выступали среди других Е.А. Зноско-Боровский, бывший в год кончины Иннокентия Федоровича секретарем... «Аполлона», и Сергей Маковский, создавший этот журнал при самом горячем участии Анненского»[1].

Накануне сорокалетия кончины поэта Маковский по настоянию С.И. Прегель спешно заканчивает главу о нем и отсылает ее в «Новоселье». Материал выходит в свет сильно сокращенным. Для Маковского это непривычно, он решает больше не сотрудничать с Прегель и ее изданиями. М.А. Форштеттер, внимательно следивший за творчеством Маковского, стремится утешить его: «В статье Вашей Анненский предстает нам поистине «воскрешенный» дружественным и всегда на его высоте пребывающим духом. По точности и блеску она напоминает некоторые (самые лучшие) характеристики Sainte-Beuve и Paul de Saint-Victor, а по богатству и звучности языка — предков «Евгения Онегина» и Ключевского»[2]. В другом письме Форштеттер отмечает, что материал Маковского — «гвоздь» 39-41 номера «Новоселья», без него в журнале вообще нечего было бы читать: «В сущности дело обстоит так: вокруг блестящей статьи С.К. Маковского об Анненском приютилась дюжина не совсем бесталанных любителей «бедной русской словесности», — и снова слова утешения и восхищения. — От Вашей статьи я в восторге (это случается со мною редко). Действительно, Вы — один из последних «зиждителей» русской медлительной речи и только в Вашей великолепной непринужденно-размеренной прозе остался отзвук той, старой России «Серебряного века», которая началась Державиным, а кончилась скоропостижно, как бедный Анненский, 2-го марта 1917 года всенародным отречением от прошлого»[3].

---

[1] Возрождение. — 1929. — 26 декабря.

[2] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.

[3] Там же.

Сравнение публикации в «Новоселье» с главой «Портретов современников» приводит к мысли, что материал был сокращен неразумно. Возможно, Прегель хотела продемонстрировать, что может сделать твердая редакторская рука. Зачем, например, вместо «стихи хранились ... в полированном замыкающемся ларце из кипарисового дерева» надо было писать «они хранились ... в ларце из кипарисового дерева»? Вариант Маковского длиннее всего на два слова, но гораздо насыщеннее информационно и нагляднее.

Были сокращены абзацы, касающиеся семейной жизни Анненского, интересные именно как свидетельство очевидца: «Семейная жизнь Анненского осталась для меня загадкой. Жена его, рожденная Хмара-Борщевская, была совсем странной фигурой. Казалась гораздо старше его, набеленная, жуткая, призрачная, в парике, с наклеенными бровями; раз, за чайным столом, смотрю — одна бровь полезла кверху, и все бледное лицо ее с горбатым носом и вялым опущенным ртом перекосилось. При чужих она всегда молчала. Анненский никогда не говорил о ней. Какую роль сыграла она в его жизни? Почему именно ей суждено было сделаться матерью его сына, Валентина?

Любовно воспитанный сын был полной противоположностью отца и ничем его не напоминал»[1].

Редактором «Новоселья» были устранены из текста многие моменты, касавшиеся непосредственного общения Анненского с Маковским, например, случай, когда Маковский болел плевритом, а Анненский, тревожась, «не пропало бы детище», ездил к нему, почти ежедневно; или жалобы Анненского на неудобство своих имени и фамилии: «Варварски звучит: Иннокентий Анненский! У французов всегда: Поль Верлен, Шарль Бодлер, Виктор Гюго... А тут — удивительная нечеткость слуха... У Вас, Сергей Маковский, хоть ей-ий, а у меня — ий-ий!»[2].

Был сокращен и конец — цитата из самого Анненского, уже приведенная в главе «Поэты «Аполлона» (Я — чахлая ель, я печальная ель северного бора...), которая напоминает по духу и образности пушкинское «здравствуй, племя младое, незнакомое», объясняет неослабевающий интерес к творчеству Анненского сегодняшних его поэтических внуков и правнуков, отвечает на вопросы, задававшиеся и сформулированные ответственным секретарем «Аполлона» Е.А. Зноско-Боровским: «Он был приглашен... читать лекции о греческой... трагедии, он заканчивал свой «Кипарисовый ларец»... наконец, перевод Еврипида,

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 235.
[2] Там же. — С. 261-262.

дело всей его жизни, близился к концу, и он уже готовился запереться от всего мира в своем кабинете и приняться за любимую работу, украсив стол своими излюбленными белыми цветами, туберозами. Вероятно, ему казалось, что здесь переламывается его жизнь, что он прощается с чиновничьим футляром, куда безжалостная судьба загнала его? Что он, наконец, превращается в вольного поэта, не только беззаботно поющего, но и живущего новой, молодой, поэтической жизнью? Действительно ли предчувствовал он, что лебединая песня его жизни будет так безжалостно, так резко прервана? Что он думал и чувствовал, когда мглистым осенним вечером свалился на ступени Царскосельского вокзала?»[1]

Машинописный текст статьи Зноско-Боровского об Анненском был обнаружен в архиве С. Маковского вместе с черновиками глав «Портретов современников» и на этом основании датирован 50-ми годами. Однако в тексте статьи есть фраза: «Память об Иннокентии Анненском возвращает нас на 20 лет назад», — то есть, очевидно, статья написана в 1929 году. Вполне вероятно, что это текст доклада, с которым Евгений Александрович выступал на вечере памяти Анненского, о котором сообщалось в «Возрождении». Поскольку на том же вечере выступал и Маковский, возможно, он тогда же или после попросил у Зноско-Боровского текст доклада и разрешение использовать некоторые фрагменты из него в будущей работе об Анненском. Зноско-Боровский был человеком щедрым, сам печатался мало, а творчество Маковского любил и охотно дарил ему свои эскизы для дальнейшей разработки. Если сравнить варианты Зноско-Боровского и Маковского, то можно найти в них немало совпадений фактов, образов, настроений.

Зноско-Боровский	**Маковский**
Не забудем, что первую отходную ей (школе символизма. — *Т.Л.*) прочитал именно Иннокентий Анненский в своей программной статье о русской поэзии, напечатанной в первой книжке журнала и начинавшейся фразой: «Жасминовые тирсы наших первых менад примахались быстро».	... И тем не менее критическое чутье его нельзя назвать иначе как тайноведением. Оставим в стороне шутливость тона и вычуры стиля (Статья «Они» начиналась: «Тирсы наших менад примахались быстро».)

[1] Зноско-Боровский Е.А. Иннокентий Анненский в «Аполлоне» (машинопись). — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 576.

Зноско-Боровский	Маковский
Верно подсмотрел Максимилиан Волошин, что в Анненском за внешней торжественностью открывалось детское легкомыслие, и эта юность души толкала его в редакцию «Аполлона» к молодежи, отталкиваясь от важных и зрелых догматиков. ... Поле битвы должно было остаться за ним, но не на долго, лишь до той поры, пока молодежь не выдвинула собственных программ.	Ничего общего не имея с поколением писателей, к которому сам принадлежал по возрасту, увлекаясь новизной начала века и глашатаями модернизма, он был, однако, отзывчив ко многому из того, что молодая литературная школа зачеркивала одним росчерком пера как отсталость и дурной вкус... Анненского, но несомненно одно: такого рода расхождения с аполлоновцами должны были со временем значительно обостриться. И он это понимал, едва примкнув к «молодежи», уже опять начал чувствовать себя одиноким.
Вместе с другими аполлоническими друзьями я проводил его в могилу хлипкой царскосельской осенью: Под гулы меди гробовой Творился перенос, И жутко задран, восковой Глядел из гроба нос. Дыханья что ли он хотел Туда, в пустую грудь... Ах, этот цинизм Анненского, который один критик назвал особой формой нежности его души[1].	В полях был серый, тающий снег, были нищие ветки берез на мглистом небе. Катафалк с дубовым гробом жалко подпрыгивал на ухабах... Он лежал в гробу торжественный, официальный, в генеральском сюртуке Министерства народного просвещения. И это казалось последней насмешкой над ним — Поэтом[2].

Некоторые фрагменты неопубликованной статьи Зноско-Боровского Маковский не мог использовать по этическим соображениям: пришлось бы хвалить себя. Вот несколько фрагментов истории «Аполлона» в изложении Зноско-Боровского:

«Корректные, внешне холодные книжки «Аполлона» не дают и в малой дозе впечатления о той борьбе, которая шла внутри его редакции. Этим он оправдывал свое название, но и навлекал на себя частые упреки в равнодушии и безжизненности тогда, когда слишком пла-

[1] Зноско-Боровский Е.А. Иннокентий Анненский в «Аполлоне». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 576.

[2] Маковский С.К. Воспоминания об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 113.

менная жизнь кипела в нем и самые противоречивые верования сталкивались в непримиримой схватке.

Анненский, стоявший в центре и на виду, испытывал, конечно, больно и остро как эти споры, так и сыпавшиеся на журнал удары. Когда несколько времени тому назад А.Ф. Даманская, одна из ранних сотрудниц «Аполлона», начавшая там свою литературную деятельность, вспоминала о своих дебютах и нелепых толках, ходивших о новом журнале по Петербургу, ей прежде всего подвернулось под перо имя Анненского, который вместе с Кузминым будто бы «встречал посетителей александрийскими стихами и произносил их так, что было похоже, будто по-гречески». Надо было действительно играть одну из главных ролей, чтобы перейти в «людскую молвь» так живописно. Аким Львович Волынский... подверг первый номер критике уничтожающей, но несколько ослабленной тем, что она распространялась на всех без исключения сотрудников журнала... Речь свою он закончил уже в редакторском кабинете заявлением, смысл которого сводился к дилемме: или я, или все остальные. С тех пор, действительно, Волынский не появлялся в «Аполлоне»...

Надо отдать справедливость той примерной стойкости, с которой Сергей Маковский отстоял своего молодого сотрудника (Н.С. Гумилева. — *Т.Л.*), бывшего в то время, не забудем, совсем начинающим поэтом, не имевшим за собой никакого багажа, который он мог бы противопоставить эрудиции, блеску, глубине своего знаменитого оппонента (Вяч. Иванова. — *Т.Л.*), и тому дипломатическому искусству, с которым ему удалось сохранить и вещего философа с Таврической башни, не только продолжавшего писать в «Аполлоне», но и активно проявлявшего свой интерес и влияние в разных поэтических вечерах, устраивавшихся журналом, и кружках, организовавшихся в его стенах»[1].

Маковский в главе об Анненском почти не касается этой внутриредакционной борьбы — он вообще не любил конфликтов с единомышленниками, а главное — не хотел заслонять светлый образ Поэта какими-то минутными, давно забытыми капризами, обидами, ссорами его окружения.

Считается, что «в мемуарной литературе об Анненском... не существует портрета более выразительного, чем нарисованный Маковским»[2]: «Высокий, сухой, он держался необыкновенно прямо (точно

---

[1] Зноско-Боровский Е.А. Иннокентий Анненский в «Аполлоне». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 576.

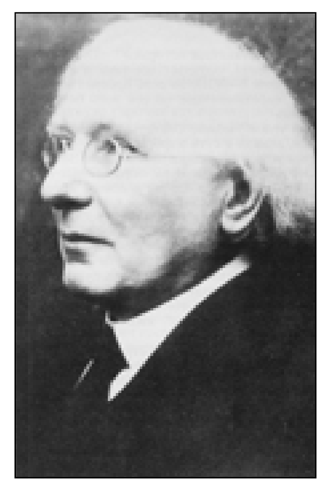
[2] Крейд В. Комментарии//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 490.

«аршин проглотил»). Прямизна зависела отчасти от недостатка шейных позвонков, не позволявшего ему свободно вращать головой. Будто припаянная к шее, она не сгибалась, и это сказывалось в движениях: в манере ходить прямо и твердо, садиться навытяжку, поджав ноги, и оборачиваться к собеседнику всем корпусом, что на людей, мало его знавших, производило впечатление какой-то начальнической позы. Черты лица и весь бытовой облик подчеркивали этот недостаток гибкости. Он постоянно носил сюртук, черный шелковый галстук был завязан по-старомодному широким, двойным «дипломатическим» бантом. Очень высокие воротнички подпирали подбородок с намеком на колючую бороду, и усы были подстриженные, жесткие, прямо торчащие над припухлым, капризным ртом. С некоторой надменностью заострялся прямой, хотя и по-русски неправильный нос; глубоко сидящие глаза стального цвета смотрели пристально, не меняя направления; на прекрасно очерченный прямой лоб свисала густая прядь темных волос с проседью. Вид бодрый, подтянутый. Но неестественный румянец и одутловатость щек (признак сердечной болезни) придавали лицу оттенок старческой усталости, — минутами, несмотря на моложавость и даже молодцеватость фигуры, он казался гораздо дряхлее своих пятидесяти трех лет»[1].

Как уже говорилось, Маковский нечасто изображает портреты своих героев, делая исключение для людей незаурядных внешне и внутренне и особенно им любимых. В очерке о Вячеславе Иванове тоже присутствует портрет. Мысль включить этот очерк в первую книгу воспоминаний (как и очерк о Дягилеве) тоже пришла к Маковскому не сразу, хотя глава о нем при предварительной компоновке книги как бы сама просилась сюда, Маковский чувствовал, что нельзя разлучать двух корифеев «Аполлона» — очерки о них должны стоять рядом. Маковский едет в Рим, встречается с вдовой Иванова О.А. Шор, вместе с ней просматривает дневники, письма, рукописи поэта. В письме своей квартирной хозяйке, поэтессе М.В. Абельман, он сообщает: «Увлекся я не на шутку рукописями Вяч. Иванова: часами читаю его статьи на разных языках и последние стихи... Ушел большой русский человек и, как часто бывает у нас, неоцененный и неузнанный. Очень облегчила мне задачу ознакомления с его произведениями оставшаяся при семье Ивановых (сын — журналист и дочь — музыкантша) Ольга Александровна Шор, верная спутница Вяч. Ив. в последние с лишним двадцать пять лет. Она очень приятна, услужлива и на редкость умна. Ко мне как-то сразу почувствовала доверие, и я с этой

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 226-227.

уже старушкой (маленькая, черненькая, щуплая, как карлица, и влюбленная в память Поэта) провожу много увлекательных часов. Она будет мне читать с завтрашнего дня незаконченный роман Вяч. Ив., роман, написанный прозой, но конечно с символическим содержанием. Она же обещала поводить меня по старому Риму»[1].



Вячеслав Иванов

7 августа 1951 года Маковский пишет матери: «Прочел и перечел многое из Вяч. Иванова, о котором буду писать «Воспоминания». Мы семь лет дружно работали с ним в «Аполлоне», он, более чем кто-нибудь, их заслуживает, но книг его не достает в Париже, да и у детей его — по одному экземпляру»[2].

Очерк оказался довольно большим и не уместился в одну журнальную публикацию. Он появился в «Новом журнале», в 30-м и 31-м номерах за 1952 год. Первая часть называлась «Вячеслав Иванов в России», вторая — «Вячеслав Иванов в эмиграции». О знаменитых встречах в Башне к тому времени было написано много: описать поэтический Петербург начала века, не упоминая о Башне, было просто невозможно. И Маковский не останавливается подробно на этой странице биографии поэта — для него важнее создать именно его поэтический образ. И тут, конечно, без портрета не обойтись, тем более, что внешность Иванова была заметной, запоминающейся. Ее описывал и писатель Б. Зайцев: «Сам он высокий, мягко-кудреватый, голубые глаза, несколько воспаленный цвет кожи на щеках. Общее впечатление мягкости, влажности и какой-то кругловатости»[3]; и художник М. Добужинский: «Вяч. Иванов тогда носил золотую бородку и золотую гриву волос, всегда был в черном сюртуке с черным галстуком, завязанным бантом. У него были маленькие, очень пристальные глаза, смотревшие сквозь пенсне, которое он постоянно поправлял, и охотно появлявшаяся улыбка на розовом лоснящемся лице»[4].

---

[1] Маковский С.К. — М.В. Абельман. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 93.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр.114.

[3] Зайцев Б.К. Вячеслав Иванов//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 130.

[4] Добужинский М.В. Встречи с писателями и поэтами//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 355.

Если портрет первого можно сравнить с карандашным рисунком, второго — с акварельным эскизом, то написанное Маковским — настоящий парадный портрет: «Наружность его вполне соответствовала взятой им на себя роли. Золотистым ореолом окружали высокий рано залысевший лоб пушистые, длинные до плеч волосы. В очень правильных чертах лица было что-то рассеянно-пронзительное. В манерах изысканная предупредительность граничила с кокетством. Он привык говорить сквозь улыбку, с настойчивой вкрадчивостью. Высок, худ, немного сутул... Ходил мелкими шагами. Любил показывать свои красивые руки с длинными пальцами»[1].

С этим портретом Иванова сопоставим портрет молодого Андрея Белого, его «Силуэт» был опубликован в 1910 году в «Утре России» и повторен в «Арабесках»: «В нашу ветхую (еще отцовскую) гостиную, с разваливающейся мебелью в чехлах осторожно вошла сутулая, высокая фигура и рассеянно остановилась, потирая руки. Солнечный зайчик забегал по стенке, скользнул по сюртуку, осветив розовое лицо и зеленоватый, острый взор вошедшего господина; вдруг повеяло чем-то старинным, напоминающим лучшие времена, родным... Вдруг фигура стремительно двинулась мне навстречу; дрогнули слегка золотые, слегка бело-льняные волосы; на высоком выпуклом лбу побежали тонкие морщинки: дрогнуло на переносице золотое пенсне; из-под пенсне, из-под безбровых надбровных дуг, зоркие посинели глаза, обдавая теплом и лаской, точно синенькие василечки, и сурово сжатый рот расплылся прямо-таки в детскую улыбку»...[2]

Иванов Маковского статичен, словно позирует художнику, Иванов Белого — весь в движении, словно снимается в кино. Разница вполне объяснима: Белый описывает впечатление яркого момента первого знакомства, Маковский воспроизводит довольно большой период времени, застывший в памяти.

Все встречавшиеся с Вячеславом Ивановым отмечали его умение говорить: «Было нечто пышно-пиршественное в его беседе, он говорить любил сложно, длинно и великолепно; другого такого собеседника не встречал я никогда»[3], — и не менее ценное умение общаться с молодежью: «Как собеседник он обладал совершенно особенным обаянием, и хотя я не забывал, что передо мной ученый-философ и глубокий поэт, но это не пугало — так он был внимателен, даже к такому профану, как я, и так порой весело-умны были его реплики, и так

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 275.

[2] Белый А. Вячеслав Иванов. Силуэт//Наше наследие. 1990. — № 5. — С. 83.

[3] Зайцев Б.К. Вячеслав Иванов//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 355.

заманчиво и интересно он заводил разные тонкие споры. Льстило и то, что он показывал особенно бережное уважение к художнику как к обладателю какой-то своей тайны. Его собственные проникновенные мысли об искусстве были мне очень интересны. Впоследствии он с необыкновенным прозрением высказался на тему о синтезе искусства по поводу творчества Чюрлениса»[1].

Маковский тоже касается этих черт личности Иванова, но очень кратко. Прежде всего его интересует творчество Иванова как поэта и мыслителя. «Главная цель моя, — писал он в очерке, — напомнить об этом Иванове в связи с тем, что почувствовал недавно в Риме, ознакомившись с неизданными его стихами и со статьями литературно-критического и философского содержания, написанными в последние годы не только по-русски, но и по-итальянски, и по-немецки. Прочел я также ряд посвященных его трудам статей иностранных авторов»[2] (в сноске приводятся такие имена, как Ло-Гатто, Александр Пеллегрини, Ансельмо Томмацини, Анжели Цикони, Бернард Шульце, Габриэль Марсель, Эрнст Роберт Курциус, Герберт Штейнер, Фридрих Мукерман и др.).

Говорить о стихах Иванова было важно еще и потому, что молодые поэты эмиграции, особенно жившие во Франции, Германии, США, его творчества попросту не знали или знали плохо, старшее поколение тоже стало забывать, некоторые не понимали или не принимали их. Борис Зайцев, друживший с Ивановым и встречавшийся с ним незадолго до кончины поэта, пишет: «Писал стихи — громкозвучные, стихи тяжеловесные и в одеждах, изукрашенных пышно. Вспоминается нечто вроде парчи, в словаре — славянизмы и торжественность почти высокопарная. Нельзя сказать, чтобы стихи его тогдашние особенно прельщали. Обаяния непосредственного было в них маловато, но родитель их стоял высоко, на скале. Это не Игорь Северянин для восторженных барышень. Вячеслав Иванов был вообще **для мужчин**[3].

Дело доходило до курьезов. По литературным гостиным русских парижан ходил анекдот, перекочевавший из петербургских салонов: «В Петербургский кадетский корпус, где учился Костя Шварсалон, приемный сын Вяч. Иванова, пришел поэт К.Р. — Великий князь Константин Романов. Обходя ряды выстроившихся кадетов, К.Р. остановился перед одним из них:

---

[1] Добужинский М.В. Встречи с писателями и поэтами//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 355.

[2] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 274.

[3] Зайцев Б.К. Вячеслав Иванов//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 131-132.

— Поэт Вячеслав Иванов твой отчим?
— Так точно, ваше императорское высочество.
— Ты читал его стихи?
— Так точно, ваше императорское высочество.
— И понял их?
— Так точно, ваше императорское высочество.
— Значит, ты умнее меня, я ничего в них не понял»[1].

Маковский не отрицает, что стихи Вяч. Иванова сложны для понимания и признается, что и среди «аполлоновцев» отношение к его поэзии было сдержанное. «Стихи его не слишком увлекали. Они требовали почти всегда знаний, которыми большинство не обладало. Всего не понимал в них даже Анненский — не без лукавства приписывал он свое непонимание неосведомленности в области чуждой ему эзотерики»[2]. Но Маковский не из тех, кто отвергает не читая, берется судить о неизвестном или не до конца понятом. Он призывает сначала узнать, постараться понять, а потом уж давать оценки: «Я не буду касаться вопроса о том, удалось ли Вячеславу Иванову достичь **полноты** магического **словесного выражения**, иначе говоря, — насколько он оказался не только мыслителем, но и гениальным поэтом. Скажу лишь, что неправы те, кто отрицает его как поэта! Стихи его надо уметь, прежде всего, слушать. Ритмический узор их и буквенная ткань обладают, независимо от содержания, звуковой силой внушения. Но — слов нет — на стихи у каждого свой слух»[3].

Маковский считал, что даже отложив стихи Вяч. Иванова в сторону, надо признать, что на фоне предреволюционной России Вячеслав Иванов — одна из самых ярких фигур. Недаром Н.А. Бердяев называл его «наиболее **культурным** человеком, какого он когда-либо встречал. Бердяев, в своих публичных докладах, именно так вспоминал Вячеслава Иванова, с которым был дружен со времен Башни на Таврической. Но тут понятие культуры вносит неясность... Его следует заменить понятием гуманизма. Вячеслав Иванов — редчайший представитель средиземноморского **гуманизма**, в том смысле, какой придается этому понятию, начиная с века Эразма Роттердамского, и в смысле расширенном — как знаток не только античных авторов, но и всех европейских культурных ценностей. Он владел в совершенстве латынью и греческим — так что сам сочинял на этих языках

---

[1] Крейд В. Комментарии//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 495.

[2] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России//Новый журнал. — 1952. — № 30. — С. 141.

[3] Там же.

экспромты своим друзьям... Образцово знал он и немецкий... итальянский, французский (несколько хуже — английский); философов, поэтов, прозаиков всего западного мира читал в подлиннике и перечитывал постоянно; глубоко понимал также и живопись, и музыку. Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него в обществе А.Н. Скрябина... Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов — эзотерист в этих беседах со Скрябиным — оккультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана! Недаром в одном из стихотворений «Кормчих звезд» поэт восклицает:

О, Музыка! В тоске земной разлуки
Живей сестер влечешь ты к дивным снам,
И тайный Рок связал немые звуки...

От этих строк можно было бы повести всю поэтику Вячеслава Иванова»[1].

Маковский высоко ценит Иванова как переводчика Эсхила и считает, что он близок Гете по широте интеллектуального охвата, «но это не затмевает его **русскости**: народные обороты, славянизмы приближают его не то к допетровской письменности, не то к высокому стилю Державина и Сумарокова»[2].

Квалифицированный анализ поэзии Иванова перемежается с воспоминаниями о встречах на Башне, в «Аполлоне», «У Смурова на Невском». Маковский рассказывает и о его жизни в эмиграции, о последнем пристанище у Тарпейской скалы, близ терм Каракаллы в Риме.

Приводя множество стихов Иванова (чего не делал в других главах книги) и разъясняя их, Маковский признается, что «рассказать стихотворение своими словами — задача всегда нелегкая, чтобы не сказать невозможная; ведь самое главное в поэзии — не логическая последовательность, а то, что очаровывает в стихотворении ритмом и звучанием слов», — и добавляет, что «стихи символистов вообще не поддаются прозаическому толкованию. А Вячеслав Иванов особенно труден. И тем не менее нельзя не ценить его лишь оттого, что он труден! Он был и остается поэтом Божьей милостью, волнующим — пусть не столько пафосом чувства, сердца, сколько пафосом мысли, — и все же отразил он полнее, чем кто-нибудь другой, порыв

[1] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России//Новый журнал. — 1952. — № 30. — С. 147.

[2] Там же. — С. 150.

своего века к художественному оправданию бытия, устремленность к чуду преображения»[1].

Представление об «Аполлоне» было бы неполным, если бы Маковский ограничился только портретами столпов поэзии начала века. Большинство аполлоновцев было молодо. Они не только писали стихи и картины, общались, обсуждали творчество друг друга, но и забавлялись, шутили, влюблялись. И, берясь за мемуары, Маковский сразу запрограммировал сюжет о своем аполлоновском увлечении — Черубине де Габриак и ее «отце» Максимилиане Волошине. 30 мая 1948 года он пишет матери: «На этот раз вспоминаю 1909 год — начало «Аполлона», пресловутую Черубину — Волошина тож, дуэль за нее с Гумилевым. Помнишь? Как раз заходил ко мне бывший тогда секретарем редакции старый мой приятель Е.А. Зноско-Боровский (друг Велихова). Помнишь? На мое чтение обещали прийти еще свидетели этого давно уже минувшего: А.Н. Бенуа, Н.Н. Евреинов, М.Г. Корнфельд (редактор-издатель «Сатирикона», — помнишь, на выставке этого журнала тогда же, в 1909 году, была гигантская и очень злая карикатура на меня /в «Аполлоне»/?)»[2].

Чтение состоялось. Некто Б. написал об этом заметку в «Русское слово» под названием:

Доклад С. Маковского

На закрытом собрании, состоявшемся на днях в Париже, С.К. Маковский прочитал доклад, посвященный Максимилиану Волошину и забытой мистификации с «таинственной поэтессой» Черубиной де Габриак, в свое время взволновавшей весь литературный Петербург. Докладчик выпукло обрисовал литературную жизнь «Северной Пальмиры» накануне войны 14-го года, атмосферу «Аполлона» и напомнил о целом ряде полузабытых эпизодов, среди которых весьма характерна история дуэли, произошедшей между Гумилевым и Волошиным. Эти воспоминания — бесценный вклад в «Малую историю» российской словесности, но одновременно нельзя не отметить и художественность их формы. Жалко, что С.К. Маковский не выступает публично, тем более жалко, что его предыдущий доклад, посвященный встречам с Владимиром Соловьевым и Георгом Брандесом, был не менее увлекателен»[3].

Даже в 70 лет автор не отказался от своей юношеской любви к Черубине, закольцевав очерк о ней именно этими признаниями: «Прошло около года после моей женитьбы, «Аполлон» уже отпраздновал

---

[1] Маковский С.К. Вячеслав Иванов в России//Новый журнал. — 1952. — № 30. — С. 150.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 114.

[3] Б. Доклад С.К. Маковского//Русское слово. — 1948. — 11 июля.

свое двухлетие. Как-то вечером ко мне подошла жена и смущенно протянула пачку писем: «Остальные, весь «любовный архив», в камин бросила. Этих — не могла. Слишком хороши... Чья подпись Ч.?»[1] — так начиналось повествование. «Царапина никогда не заживала совсем», — так оно закончилось. А между этими строками — веселая для многих и грустная для исполнительницы главной роли история мистификации, придуманной Волошиным. Некрасивая, несчастливая женщина играет в письмах и по телефону роль обворожительной и знатной поэтессы-иностранки, в которую заочно все влюбляются и в первую очередь — редактор. «Невозможно, чтобы ты, получив ее первое короткое письмо, сразу влюбился в нее. Это пришло позднее и постепенно»[2], — напишет ему Е.А. Зноско-Боровский в период работы над очерком, но Маковскому казалось, что это произошло сразу. Через много лет он сам удивлялся, как легко его удалось обмануть, тем более, что подобные мистификации были в то время в моде, и он сам уговаривал жену писать за некоего Петухова.

Обман быстро раскрылся, Дмитриева отправила Маковскому письмо, которое все разъяснило и в котором было столько горя и отчаяния, что он хранил его много лет и в очерке привел полностью: «Вы должны великодушно простить меня. Если я причинила Вам боль, то во сколько раз больнее мне самой. Подумайте. Ведь я-то знала — кто Вы, я-то встречала Вас, Вы-то для меня не были тенью. О том, как жестоко искупаю я обман, один Бог ведает. Сегодня, с минуты, когда я услышала от Вас, что все открылось, с этой минуты я навсегда потеряла себя. Умерла та единственная, выдуманная мною «я», которая позволяла мне в течение нескольких месяцев чувствовать себя женщиной, жить полной жизнью творчества, любви, счастья. Похоронив Черубину, я похоронила себя и никогда уже не воскресну»[3].

Конечно, реальная Дмитриева, «хромая, полная, темноволосая женщина с крупной головой, вздутым чрезмерно лбом, страшным ртом и зубами-клыками»[4], после разоблачения не показалась ему ни красивее, ни талантливее, но он вошел в ее положение (пожалел?) и издал многие ее стихи под ее собственным именем. Не без удовольствия приводит Маковский высказывание Марины Цветаевой об истории с Черубиной: «И вот — увидели, то есть выследили. Как луна-

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 335.

[2] Зноско-Боровский Е.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 239.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 351.

[4] Там же. — С. 335.

тика — окликнули и окликом сбросили с башни ее собственного Черубининского замка — на мостовую прежнего быта, о которую она разбилась вдребезги.

— Елизавета Ивановна Дмитриева — вы?

— Я.

Одно имя назову — Сергея Маковского, поведшего себя, по словам М. Волошина, безупречным рыцарем, то есть, не только не удивившегося ей, такой, а сумевшего убедить ее, что все давно знал, а если и не показывал, то только затем, чтобы дать ей, Е.А. Дмитриевой, самораскрыть себя в Черубине до конца. За этот **кровный** жест С. Маковскому спасибо»[1].

Он много думал о ней, узнавал о ее судьбе. Сведения были разные, но одинаково неутешительные. Одни говорили, что после разгона Академии наук она попала на Соловки и там в 1925 году умерла от туберкулеза, другие — что она погибла в туркестанской ссылке в 1931 году. Горькой оказалась и судьба Максимилиана Волошина, после революции оставшегося в России.



М.А. Волошин в своем кабинете в Коктебеле

В общую главу, задуманную вначале: «Волошин — Черубина» — фигура поэта не вписалась. Материал требовал отдельной главы. Это стало ясно Маковскому сразу, как только он взялся за работу над «Черубиной».

4 апреля 1949 года он пишет матери: «Только что вышел № 2 «Возрождения» с моей статьей о Волошине. За эту статью вся редакция, с Гукасовым во главе (по словам Тхоржевского) меня расхваливает. Зато в глубокой претензии Прегель. Сама виновата. Ничего не сделала, чтобы привязать меня к «Новоселью»[2].

Жизнь поэта после 1917 года интересовала многих. До эмигрантов доходили его стихи «Китеж», «Святая Русь», и Маковский вспоминает: «Как раз эти стихи и другие, только что написанные тогда, я слышал от самого Волошина, летом 1918 года в Ялте, когда чуть не пешком из Коктебеля прибыл он навестить друзей. Прямо с дороги весь запыленный, потный, со всклокоченными рыжеватыми кудрями и давно не стриженной

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 353.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 113.

бородой, он читал мне «Протопопа Аввакума» целый час (в поэме 700 строк) наизусть, разумеется, — память не давала осечек»[1].

Что коктебельский дом поэта стал «Домом отдыха советских писателей и артистов», а Волошин продолжал писать стихи и картины рядом с этой веселящейся публикой — «об этом узнавали мы только случайно, из источников часто недостоверных»[2], — признается Маковский, но следом приводит два неопровержимых свидетельства. Первое — из книги Марины Цветаевой «Живое о живом»: «Макса Волошина и Революцию дам двумя словами: он спасал красного от белых и белого от красных, то есть человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей. Знаю еще, что его стихи «Матрос» ходили в правительственных листовках на обоих фронтах, из чего вывод, что матрос его был не красный матрос, и не белый матрос, а морской матрос, черно-морской»[3].

Второе — из устных рассказов Александра Бенуа: «В 1924 году Макс приезжал в Москву и Петербург, где пробыл месяц-два, ходил по знакомым и читал свои апокалиптические поэмы. Навестил он, между прочим, и Александра Бенуа и долго, с обычным пафосом читал стихи... Бенуа рассказывал мне об этом посещении поэта. Самым удивительным, даже невероятным было то, что перед тем, в Москве, он читал те же взрывчатые отнюдь не советофильские стихи — в Кремле, в присутствии всей большевистской головки. Сам он говорил об этом со смехом. На замечание Бенуа «Как же так? Да Вас расстрелять могут!» — Волошин с неизменной своей улыбкой возразил: «Нет, ничего! Даже благодарили»[4].

«Француз культурой, русский душой и словом, германец — духом и кровью»[5], — это определение, данное Мариной Цветаевой, Маковский считает принципиально важным для понимания личности Волошина. Слова «душа» и «дух» многократно повторяются в очерке. Немецкая сила духа помогла ему выстоять. Русская душа разрывалась от сострадания: «Нужно было «потерять Россию», ту благословенную, чудотворную Россию, которую «Октябрь» втаптывал в кровь и в грязь, чтобы он обрел ее в себе... И вдруг забили в нем какие-то из глуби русские истоки: он вырос в эти революционные годы, проживая в своем возлюбленном киммерийском Крыму, в Коктебеле, вырос в крупного поэта»[6].

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 317.
[2] Там же. — С. 324.
[3] Там же.
[4] Там же. — С. 327.
[5] Там же. — С. 318.
[6] Там же. — С. 317.

Маковский отмечает, как глубоко, неизгладимо ранила поэта крымская бойня двадцатого года, когда «стал человек один другому дьявол»[1]. Автор этих строк и знаменитых «Стихов о терроре» — совсем не тот весельчак, который придумал Черубину и сражался из-за нее на дуэли с Гумилевым. О душе **того** Волошина Маковский написал так: «Душа у него была поистине вселенская, причастная всем векам и народам. И начитан он был универсально, хоть и по-дилетантски, «на живую нитку» была сшита его эрудиция. Не чета Вячеславу Иванову, например, знавшему все, что знал, до корня»[2].

Это сравнение с Ивановым, Анненским и другими аполлоновцами заключено и в портрете: «Щедр был духовно и восторженно впечатлителен. Иногда и трогательно заботлив. А физически — совсем лесовик из гриммовской сказки. Сильный, массивный (весил семь пудов), хоть и невысок ростом, — он отличался на вид цветущим, пышущим здоровьем, и не жирен, а необыкновенно плотен, и, вместе, легок на ходу: упругий мяч. Это делало его, пожалуй, несколько «неуместным» рядом с другими жрецами муз в редакции «Аполлона», большей частью худыми, телесно недоразвитыми. Стесняла его немного эта массивность и пользовался он всяким случаем, как бы помочь слабейшему»[3].

Это — первый портрет, относящийся ко времени безмятежной дореволюционной молодости поэта. Второй — беглый ялтинский набросок — тоже очень характерен («весь запыленный, потный, со всклокоченными рыжеватыми кудрями»). Третий — наиболее значительный — заканчивает повествование: «Александр Бенуа... за чайным столом сделал портретный набросок с Волошина, талантливый, как все у Бенуа. Я видел этот набросок: одна голова в face. Все тот же знакомый — обширный, округленно-плотный, бородатый лик, буйные кудри, сжатый тонко-очерченный рот. Волошин был действительно похож на скульптурные изображения Зевса или еще — на одного из первых Птоломеев, Береника, как изображает его прекрасный эллинистический оригинал III века, находящийся в Кирене»[4].

Три портрета в одном очерке — не случайность. Маковский как бы подчеркивает, что, не будь революции, «вселенская душа» Волошина, возможно, реализовалась бы иначе — позвала бы его на подвиги человеколюбия, он мог бы провести жизнь и в путешествиях, и в забавах, как та — с Черубиной, и в так приятном ему общении с друзьями-

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 320.

[2] Там же. — С. 313.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 327-328.

стихотворцами. Трагедия России вылепила из него великого поэта, достойного быть рядом с Зевсом и Птоломеями.

Очерк о Волошине замыкал первоначальный план «Портретов», но поскольку Маковский сразу решил, что в каждой книге будет по 12-13 очерков, предстояло отобрать еще несколько кандидатур. Осенью 1948 года умер Качалов. Эмигранты часто вспоминали его спектакли и встречи с ним, многие хорошо знали Василия Ивановича, например, В.И. Поль был шурином Л. Сулержицкого, а тот дружил с Качаловым, с ним дружила и кузина Маковского Ольга Пыжова[1].

Маковскому и раньше доводилось писать о Качалове, в частности, в сборнике 1922 года «Артисты Московского Художественного театра за рубежом» была опубликована его статья «Качалов в роли Гамлета». Рецензенты сборника тогда особо отмечали именно статью Маковского. Так, критик Н. Рощин писал, что «С. Маковский защищает Качалова от упрека «в русскости»... По мнению Маковского... «русский гамлетизм — трагикомедия безволья с чисто бытовым оттенком». Но возможно ведь и другое понимание русского гамлетизма, при котором «русскость» перестает быть упреком и становится заслугой... Тот, кто видел Качалова в «Гамлете», всмотрелся и вслушался в его толкование, знает, что Качалов подчеркивает не бездействие Гамлета вообще, а отвращение к действиям убийства, крови, отмщенья. Качалов дает неведомый Западу образ Гамлета, потрясенного падением человека, которого он хочет любить, ошеломленного раскрывшейся перед ним бездной человеческого падения и протягивающего руку смерти как избавительнице от невыносимой ноши. И Качалов дает трагический образ, осененный русской красотой, тем светом, которым горела душа Чехова, «болезненно сжимавшаяся при виде малейшего насилия над человеком»[2].

В 1922 году такая интерпретация была еще более своевременной. Маковский решил взять статью 1922-го года за основу главы о Качалове в «Портретах современников». Прошло более четверти века со времени опубликования сборника о МХТ, многие факты забылись, к тому же Маковский начал замечать, что его старые работы частенько присваиваются молодыми критиками (Например, очерк о портретах С.А. Сорина из «Жар-Птицы» близко к тексту пересказала В. Коварская в 10-м номере «Нового журнала»).

---

[1] В мемуарной книге «Призвание» (М., 1974. — С. 183) она пишет: «В Америке я близко подружилась с семьей Качаловых — Ниной Николаевной Литовцевой и Василием Ивановичем. С тех пор они на всю жизнь стали самыми близкими моими друзьями — Ниной и Васей.

[2] Рощин Н. Элегия//Жар-Птица. — 1922. — № 6. — С. 37.

Ни в том, ни в другом материале Маковский не пишет о личном знакомстве с Качаловым, зная о реакции российских властей на такие сообщения и всегда помня о предупреждении сестры: «Не навреди!» Косвенным свидетельством общения с Качаловым является весточка, полученная Юлией Павловной Маковской от давно не подававшей вестей сестры, писательницы Екатерины Летковой-Султановой, оставшейся в России: «Василек передавал мне, что ты уже спрашивала обо мне»[1]. Другого «Василька», способного навести мосты между эмиграцией и Россией, кроме друга их общей племянницы Ольги Пыжовой — Качалова, у сестер Летковых не было. А если такие встречи были, Маковский хорошо знал и «подводную часть айсберга» — события, сопутствовавшие новой постановке «Гамлета» в МХТ. Ей предшествовали трехлетние гастроли группы, руководимой Качаловым, по югу Украины, Турции, Болгарии, Югославии, Австрии, Германии. Сын Качалова Вадим Шверубович вспоминал: «Сведения, которые мы имели о положении в России, были именно в это лето очень тревожными; голод в Поволжье, недоедание повсюду, разруха, тиф. Как бы мы ни скучали, как бы ни томились по родине, но на возвращение сейчас не все были способны... Потом — разделение группы на тех, кто обязан, и тех, кто не обязан... Это вызывало много волнений и разговоров, но пока они шли только втихомолку»[2].

Неожиданно артисты получили письмо от В.И. Немировича-Данченко о том, что московская труппа театра разваливается, «без слияния с вами театр, Художественный театр, кончится... С вами он, может быть, вновь засияет. Пусть каждый берет последствия на свою совесть»[3]. Поползли слухи, что режиссер переманивает в Москву лишь «сливки» качаловской группы, бросая остальных на произвол судьбы. «Этот проклятый вариант со «сливками»... много нервов испортил Василию Ивановичу... Многие члены группы требовали, просили... Василия Ивановича, чтобы он настаивал именно на таком варианте возвращения. Или совсем не возвращался бы и остался в группе... Июль-август был только началом этой борьбы, которая длилась до апреля 1922 года»[4].

В таких условиях и началась постановка «Гамлета». Ричард Болеславский предложил себя в качестве режиссера. Он полагал: «В основе всей трагедии... то, что «распалась связь времен» и Гамлет «связать ее

---

[1] Леткова-Султанова Е.П. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 725.

[2] Шверубович В.В. О людях, о театре и о себе. — М., 1976. — С. 343.

[3] Там же. — С. 344.

[4] Там же. — С. 348.

рожден»[1]. Мысль эта была злободневна как для России и россиян в целом, так и для МХТ в частности. Качалов — руководитель группы — должен был связать воедино этот обновленный «зарубежный» МХТ и тот, старый, Московский. Предложение Болеславского решило выбор: «Раз он берется ставить «Гамлета», будем его играть. Как бы ни сложилась наша судьба, иметь в репертуаре «Гамлета» — это же замечательно»[2].

Предстояло дать премьеру в пражском театре «Виноградске дивадло». Путешествуя по Европе, артисты видели многие спектакли — хорошо сыгранные, поставленные, оформленные, в том числе и разных «Гамлетов». Сыну Качалова особенно запомнился спектакль Венского Бургтеатра: «Всю жизнь не забуду, — писал он, — призрака в «Гамлете», который шел по зубцам, наступал и на пустоту между ними, и сквозь него светились звезды... А как было освещено лицо, одно только лицо, почти одни глаза у Иенсена во время монолога «Быть или не быть?»[3]. Мхатовцы же сами рисовали и двигали декорации, сами шили костюмы, мастерили реквизит. В их арсенале не было спецэффектов. Было только мастерство.

Премьера состоялась 18 сентября. Гамлет — Качалов, Офелия — Тарасова, Гертруда — Книппер-Чехова, Клавдий — Массалитинов. До 10 октября, дня отъезда из Праги в Братиславу, дали пять спектаклей. О них и пишет Сергей Маковский в главе «Качалов в роли Гамлета».

«Перед спектаклями художественного театра в Праге (1921) я опять прочитал «Гамлета». В который раз? И опять мне показалось, что я прочел впервые... Гениальные творения — как глубина морей! Сколько ни погружайся водолаз, не измерить бездны; сколько ни перечитывай — все новость и чудо! — И дальше автор ставит перед собой и перед читателем массу вопросов: — Удивляться ли тому, что каждый большой актер, исполняющий роль Гамлета, исполняет ее по-своему? Актер не самый ли субъективный из критиков? И вправе ли мы сетовать на него, если, волнуя, потрясая и очаровывая нашу душу, он **играет себя**, может быть, больше, чем автора?»[4] Маковский прекрасно понимал, что Качалов в какой-то мере «играет себя», но свести роль к такой простой формуле он не хотел и не мог: «Не только себя — в гениальном творении, как в волшебном зеркале, отражаются эпохи и люди: индивидуальности художников сцены и философия века, смена воззрений, вер, вкусов... Чем глубже гений, тем многообразнее эти отражения. Нет абсолютного Шекспира! У всякого времени и

[1] Шверубович В.В. О людях, о театре и о себе. — М., 1976. — С. 354.
[2] Там же. — С. 336.
[3] Там же. — С. 333.
[4] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 361.

народа свой Шекспир. И у всякого театра. И до тех пор, пока не иссякнет творчество лицедеев, на театральных подмостках будут появляться новые Гамлеты, не менее несомненные, вероятно, и не менее спорные, чем бывшие до них»[1].

За обширным перечнем европейских Гамлетов снова следует вопрос:

— Напоминает ли кого-нибудь из них Гамлет Художественного театра Качалов?

Автор не берется и не хочет сравнивать качаловского героя с триумфаторами европейских сцен. Снова, как в 1922 году, поднимая вопрос о русскости Гамлета из МХТ, Маковский разъясняет, что «качаловское» в этом Гамлете — не рудинское и не чеховское, а именно качаловское: «Он определенно скуп на лиризм. Под маской безумия... как бы застывает, каменеет нежность скорбящей души... Свои монологи Гамлет — Качалов читал без обычного декламационного пафоса: как человек, невольно думающий вслух. Он чеканил слова раздумчиво, веско, угашая интонацию, смиряя голос. И лишь мгновениями давал прорываться ему и зазвенеть во всех регистрах»[2].

Подводя итоги сказанному, Маковский замечает, что в Гамлете — Качалове было больше величавости, чем беззащитности, более суровой отдельности от окружающих, нежели безумия сердца, «жестокости от любви»[3].

Отказавшись от сравнения русского Гамлета с западноевропейскими, автор очерка все же не уходит от искушения сравнить Качалова — Гамлета 1921 года с ним же, двенадцатилетней давности. Тот, далекий Гамлет Маковскому тоже был хорошо знаком, и история его постановки была не менее интересна. Вадим Шверубович вспоминал: «Еще в 1908 году у отца на столе появились экземпляры «Гамлета», их было штук пять или шесть. Мне было очень трудно понять, зачем об одном и том же написано разными словами, но из любопытства, преодолевая скуку, я прочел «Гамлета» в переводах Полевого, Вронченко, Гнедича, Соколовского, Загуляева, Кронеберга, К.Р. Отец, к моему удивлению, читал и перечитывал их все, выписывая, надписывая, поправляя. Мало того, он достал подлинник, пытался со словарем и подстрочником разобраться в смысле, решить задачи-загадки, возникшие у него при изучении текста. Ни над одним текстом роли он не работал так, как над этим»[4].

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 361.

[2] Там же. — С. 367.

[3] Там же. — С. 372.

[4] Шверубович В.В. О людях, о театре и о себе. — М., 1976. — С. 107.

Это объяснялось и сложностью роли, и необычностью постановки. Ставить «Гамлета» был приглашен Эдвард Гордон Крэг, работавший в манере, совершенно отличной от МХТ-овской. «Отец как-то много позже, вспоминая работу с Крэгом, говорил об обидности для них, актеров, художников, людей мыслящих и творящих, этого стремления эпатировать, удивить, поразить и сразить парадоксами, — писал Шверубович. — Это могло быть необходимо Крэгу при полемике с европейскими мещанами, с английскими фарисеями, но с художниками самой духовно свободной страны (какой Качалов считал... тогдашнюю Россию) можно и нужно говорить «без запроса». Слишком много он видел в Крэге самовыявления, стремления поразить собой, своей мудростью, своей фантазией, своей глубиной, своей смелостью... Он ставил спектакль не только, может быть, даже не столько ради спектакля, сколько ради декларации своих постулатов. Это было глубоко чуждо искусству, которое исповедовал Художественный театр»[1].

Станиславский ревновал Качалова к Крэгу, Крэг понимал, что Качалов работает скорее по привычной для него системе Станиславского, чем по его, крэговской. «Крэг очень высоко ценил Василия Ивановича и даже в «Гамлете» его принял и очень хвалил («прекрасный, но не мой Гамлет»)»[2], — писал Шверубович.

Маковский напоминает читателям, что Качалов девять лет играл Гамлета в спектакле Гордона Крэга. Казалось бы, этого достаточно, чтобы закрепиться в роли, автоматически перенеся образ в новую постановку. Но не таков Качалов. «На этих спектаклях в Праге... Качалов играл несравненно горячее и проще. Он как бы сошел с символических котурн Г. Крэга, чтобы отдаться шекспировской стихии как власть имущий творец, свободно разбирающийся в указаниях режиссера. Он вырос за эти годы и научился самостоятельно вникать в произведения гения, которые Гете назвал «необъяснимыми книгами человеческих судеб»[3].

Такой же «необъяснимой книгой» была судьба самого Василия Ивановича Качалова. Двоюродная сестра С. Маковского Ольга Пыжова писала в мемуарах: «Как странно! Качалов — любимец, кумир публики, баловень судьбы, одаренный природой сердцем, умом, красотой и обаянием, всеми признанный «счастливец» — годами не получал ролей, почти никогда не доверял успеху, мучился от неуверенности в себе, от того, что его работы несовершенны, боялся сцены, постоянно страшился провала и сносил обиды от театра так мужественно и так без-

---

[1] Шверубович В.В. О людях, о театре и о себе. — М., 1976. — С. 110.

[2] Там же. — С. 111.

[3] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 373.

ропотно, как будто он их вправду заслуживал. У него были периоды упадка. Он молчал, терпел, но мы, его друзья, видели, что тяжело ему именно от незанятости, от ощущения своей ненужности. Мы не выдерживали, нарушали негласный уговор молчания и говорили ему, чтобы он заявил о своем праве работать. Василий Иванович отмалчивался. Наконец он начинал сердиться и заявлял, что советы наши по меньшей мере невежественны. «Как вы не понимаете, — говорил он нам, — если я приду и заявлю, что хочу сыграть такую-то роль, то возложу на себя ответственность, от которой погасну, стану просто бездарным... И вообще заявлять о своем желании — глупо. В ваших советах есть пошлость»[1].

Как бы то ни было, Качалов дожил до 73-х лет и умер дома. Судьба другого героя Маковского — Осипа Мандельштама — оказалась гораздо более трагичной. Очерк о нем был задуман тоже в 1948 году, но ближе к осени. 20 ноября Маковский выступил в Русской консерватории с воспоминаниями о Мандельштаме. Готовясь к докладу, он перечитал все, относившееся к личности и творчеству Мандельштама, что публиковалось в эмигрантской периодике. Многие из статей были написаны другом Осипа Эмильевича по «Аполлону» и Цеху поэтов Георгием Ивановым (Дни. — 1926. — № 972; Последние новости. — 1930, 22 февраля и т.д.). Очевидно, Иванов не был на докладе Маковского, но слышал о нем, потому что вскоре Маковский получил от Г. Иванова такое письмо: «Не знаю, в каком контексте у Вас приведено «За гремучую доблесть грядущих веков». По моему твердому впечатлению это стихотворение отнюдь не «приписываемое», а очень мандельштамовское (хоть и слабое, но характерное его)»[2].

Как видно из сказанного, работа над каждой из глав начиналась с устного выступления перед творческой частью эмиграции — это давало возможность уточнить, проверить какие-то факты, а порой услышать нечто новое для себя. В случае с Мандельштамом это было особенно важно — слухи о его аресте и кончине приходили на Запад разноречивыми и искаженными. Маковский считает своим долгом в первую очередь рассказать о том Мандельштаме, которого он знал по «Аполлону», и не просто знал, но и открыл массовому читателю, о чем рассказывалось в главе «Поэты «Аполлона». Совершенствование юного поэта шло удивительно быстрыми темпами. Маковский вспоминал: «Никогда не встречал я стихотворца, для которого тембр слов, буквенное их качество имело бы большее значение. Отсюда восторженная любовь Мандельштама к латыни и особенно древнегреческому.

---

[1] Пыжова О.И. Призвание. — М., 1974. — С. 186.

[2] Иванов Г. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 243.

Можно сказать, античный мир он почувствовал до какого-то ясновидения через языковую стихию эллинства. Но и к России, к русской сути, к царской Москве и императорскому Петербургу, он прикоснулся тоже, возлюбив прежде всего — русскую речь, богатство ее словесных красот, полнозвучие ударных гласных, ритмическое дыхание строки»[1].

Очень скоро циклы стихов Мандельштама стали появляться на страницах «Аполлона», его все полюбили, «он стал аполлоновцем в полной мере, художником чистейшей воды, без уклонов в сторону эстетической созерцательности. Впоследствии, в годы революции, которую он пережил очень болезненно (может быть, даже до потери умственного равновесия), он стал другим, иносказательно философствующим на социальные темы»[2].

О неумении Мандельштама приспосабливаться к условиям жизни писали все его мемуаристы. Маковский тоже обращает на это внимание: поэт никогда не приглашал друзей к себе, в редакции даже адреса его не знали. Под родительским кровом из-за постоянных ссор с отцом ему жилось нелегко. «Самостоятельная жизнь оказалась еще труднее... Беден был, очень беден, безысходно. Но кроме стихов ни на какую работу он не был годен. Жил впроголодь. Из всех тогдашних поэтов Петербурга ни один не нуждался до такой степени. Вообще все сложилось для него неудачно. И наружность непривлекательная, и здоровье слабое. Весь какой-то вызывавший насмешки, неприспособленный и обойденный на жизненном пиру... Однако его творчество не отражало ни этой убогости, ни преследовавших его, отчасти и выдуманных им, житейских «катастроф». Ветер вдохновения проносил его поверх личных испытаний. В жизни чаще всего вспоминается мне Мандельштам смеющимся»[3], — заключает Маковский и переходит к анализу советского периода жизни поэта, где ему, при всей невзыскательности к условиям жизни, было не до смеха.

«Советский критик называл стихи Мандельштама «набором субъективных произвольных ассоциаций, противопоставленных реальной действительности», и цитировал в доказательство такие строки:

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега за вечным, за мельничным шумом...

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 379.
[2] Там же. — С. 381.
[3] Там же. — С. 387-388.

Но, несмотря на «несозвучность генеральной линии», Мандельштам хоть и редко, но все же печатался в советских журналах; насколько удалось установить Г.П. Струве — вплоть до 1933 года»[1]. Что стало с поэтом потом, эмигранты не знали, и Маковский приводит все версии, появлявшиеся в культурных кругах русского Парижа: «Еще до войны, — сообщал Струве, — в Лондоне я слышал, что был он арестован за какое-то неосторожное высказывание в связи с убийством Кирова. В советской печати имя его перестало упоминаться... Позднее в России получил широкое распространение рассказ об эпиграмме, за которую Мандельштам пострадал, был арестован и сослан. Рассказ этот, проникший и за границу, я слышал от заслуживающего полного доверия лица, которое слышало его, в свою очередь, в Москве, почти из первых рук. Эпиграмма была на «самого» Сталина... но об обстоятельствах смерти Мандельштама (в том, что он погиб, почти нет сомнений) мы до сих пор наверное не знаем»[2]. От себя Маковский добавляет, что все рассказанное разными людьми похоже на правду: «Пугливый от природы, Мандельштам в иные часы был смелым до отчаяния»[3].

Анализируя дошедшие до Парижа стихи Мандельштама 30-х годов, Маковский замечает, что «в строках, написанных им в это десятилетие, почти везде одна неотступная мысль об ужасе, об одиночестве, об обреченности и непримиримости по отношению к новой безрелигиозной, бездуховной большевистской ереси... Чтобы иметь возможность печатать такие стихи, нужна была словесная завеса и не только — из страха попасться в контрреволюционности, но также из какого-то опьянения этими словесными фокусами и этой вдохновенной одинокостью. Впрочем, прорываются и строки, довольно прозрачно указывающие на страстный мятеж автора...

Нельзя дышать, и твердь кишит червями.
И ни одна звезда не говорит...
....
Куда же ты? ***На тризне милой тени***
В последний раз нам музыка звучит»[4].

Процитировав эти и им подобные строки, Маковский делает вывод, что «антисоветскость... советских стихов Осипа Мандельштама — явление очень исключительное. И сам он, на фоне этих, так часто

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 390.
[2] Там же. — С. 391.
[3] Там же. — С. 393.
[4] Там же.

зашифрованных, стихов против вершителей русских судеб, вырастает, если прислушаться, в яркую фигуру мученика за правду. Власти, видимо, долго не понимали, о чем собственно они, эти строфы, такие необычайно звучные и как бы лишенные человеческого смысла. Но в конце концов этот смысл был разъяснен (не в связи ли с той эпиграммой на Сталина, о которой я упомянул?), и поэта «ликвидировали». Как? Это уже подробность. Верно то, что Мандельштам погиб благодаря своей Музе, не пожелавшей смириться перед властью несвободы»[1]. Излагая версии гибели поэта, Маковский отмечает, что верить им трудно, поскольку даже год смерти Мандельштама точно неизвестен. Вопрос в другом — «Большой, замечательный поэт погиб безвестной смертью. Где, кроме сталинской России, мыслим такой факт?»[2] Приведя в конце очерка полностью стихи Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков», Маковский делает вывод, что вся жизнь поэта в советской России, в которой он «лишился и чаши на пире отцов, и веселья, и чести своей», изо дня в день подводила его к трагическому финалу. И в этом смысле стихотворение «За гремучую доблесть» можно считать программным:

... Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по шкуре своей,
Запихни меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей, —
Чтоб не видеть ни трупов, ни мелкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе,
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первозданной красе.
Унеси меня в ночь, где течет Енисей,
Где сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по шкуре своей
И неправдой искривлен мой рот...

К концу 1948 года у Маковского было готово 10 глав «Портретов современников». Дописывалась, уточнялась, дополнялась глава об отце. Маковскому шел 72-й год, и естественно, что всех «современников» — героев будущей книги уже не было в живых. Это обстоятельство несколько смущало его, хотелось написать о ком-то из живых. О Бенуа? О Добужинском? О Поле? В начале июня 1950 года ожидался 80-летний юбилей Бенуа, довольно широко анонсировавшийся эмигрантской

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 397.
[2] Там же.

прессой. Юлия Павловна узнала о торжестве из письма сына: «В прошлое воскресенье на даче у Захара Бирчанского лихо отпраздновали 80-летие Александра Бенуа. Было больше 60 человек, в том числе и вдова Шаляпина, и Рощина, и Садовен, и Трубников, и Гартманы, и Генриетта Гиршман (приехала из Америки), и бас Резников, и певица Кедрова, не считая многих художников и всего состава русской консерватории и представителей общественных организаций. Но всех милее оказалась моя соседка справа — княжна Мещерская (француженка, вдова, теперь заведующая Русским Домом в S-te Geneviève — des Bois). Весела, умна и на редкость хорошенькая (на вид не больше тридцати). Мы с ней очень подружились. Буду у нее завтракать. Elle n'est pas à dedaiquer в смысле заручки, коль придется искать крова в богоспасаемом русском убежище.

За торжественным завтраком, кроме социальных речей и адреса от музыкального общества, и я сказал по просьбе присутствовавших моих друзей речь довольно исчерпывающую о деятельности престарелого (едва ходит уже) моего сотрудника во многих петербургских художественных предприятиях — Бенуа. «Экспромт» мой, кажется, удался, судя по буре аплодисментов и комплиментов, которые говорили потом подходившие ко мне гости. Конечно, это не был экспромт, я как следует подготовился заранее, по примеру всех скрытных ораторов»[1].

Вполне возможно, что эти «заготовки», в том числе и просмотр собственных материалов о Бенуа, послужили толчком для написания последней главы «Портретов» — «Бенуа и «Мир искусства». Маковский был моложе Бенуа на семь лет, но с годами разница скрадывалась, в их жизни было много сходных моментов: детство обоих прошло в самом центре Петербурга, близ Адмиралтейства и Исаакия; оба в конце века учились в Петербургском университете, оба ездили в Мюнхен — один из центров нового искусства, оба на пороге тридцатилетия написали несколько солидных книг по искусству: Маковский — три тома «Страниц художественной критики», Бенуа — «Историю живописи в России», «Русскую школу живописи» и «Русский музей императора Александра III». Но линии их судеб не развивались параллельно, они то и дело пересекались — при организации международных художественных выставок, в «Мире искусства», «Старых годах», «Аполлоне». В 1926 году Бенуа принимает решение не возвращаться в Россию из командировки в Париж. Примерно в то же время перебирается в Париж и Маковский. Бенуа занимается исключительно искусством, Маковский пишет об искусстве. С его проникновения в суть

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 113.

творчества Бенуа начинается очерк. Собственно, эту мысль Маковский уже высказывал в «Силуэтах русских художников»: до работы над незавершенной (из-за начавшейся революции) статьей о пейзажах Бенуа ему казалось, что многогранная личность Бенуа намного значительнее его живописи, и только изучив содержимое многочисленных папок с видами Версаля, Бретани, итальянских озер, Крыма, эскизами декораций и костюмов для театральных постановок, Маковский смог по достоинству оценить искусство Бенуа-художника. Он — уже в который раз! — воспевает его «Сады Версаля» и приходит к выводу, что «версальская мечта обнаружила как бы странную душу Бенуа, — тяготение вкуса и ума к стране отцов (предки Бенуа — выходцы из Франции), к пышности Короля-Солнца, к величавой изысканности барокко и к прелести улыбчивого восемнадцатого века. Это — сладкий недуг как бы воспоминаний о всем пережитом когда-то на бывшей родине, вновь обретенной творческим наитием. Русский духовным обликом своим, страстной привязанностью к России, всем проникновением в русские традиции и в русскую красоту, Бенуа одновременно не то что далек от исконной, древней, народной России, — напротив, он доказал, что умеет ценить и своеобразие ее художественного склада и **разных** национальных порывов — не то, что, как обрусевший чужак, отравлен своим европейским первородством, но все же смотрит он на Россию «оттуда», из прекрасного далека, и любит в ней «странной любовью» прежде всего отражения чужеземные...»[1]



А. Серебряков. Кабинет Александра Бенуа. 1944

Маковский уверен, что «европейство» Бенуа не поза, не предвзятая идея, не вывод рассудка, не только обычное российское западничество, а нечто более глубокое: «За всю нашу европейскую историю не было деятеля, более одержимого эстетическим латинством: Александр Бенуа (и живописец, и искусствовед) действительно открыл нам очарование нашей до жути романтичной послепетровской иностранщины. И вокруг него возникла целая плеяда художников, тоже стилистов и рисовальщиков по преимуществу»[2].

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 403.
[2] Там же. — С. 403-404.

Маковский вспоминает, как на заре своей искусствоведческой деятельности назвал стилистов «Мира искусства» **ретроспективными мечтателями**. Определение прижилось, с тех пор «школу» Александра Бенуа так и называли. Но, по мнению Маковского, входящих в нее художников отличают оттенки мечты, каждый — ретроспективист по-своему, и, доказывая это, Маковский, как в молодости, дает широчайшее сравнение содержания и приемов творчества ретроспективистов. «Сомов отдает дням минувшим... тоску свою и насмешку. Призраки, которые он оживлял, знакомы ему до мельчайших подробностей, он знал их мысли тайные, и вкусы, и пороки, одним воздухом дышал с ними, предавался одним радостям и печалям. Его искусство — щемящее, сентиментально-ироническое и немного колдовское приятельство с мертвыми... Лансере — бытописатель века фижм и париков, любитель его декоративной внешности; ни грусти, ни иронии Сомова. Ретроспективность Добужинского происходит от другой оглядки на старину. Так же, как Бенуа и Лансере, он поэт Старого Петербурга с его каналами в оправе чугунных решеток, горбатыми мостиками и ампирными площадями, он у себя дома в Петербурге Пушкина и Гоголя, но любит и тот Петербург, что разросся после них, тесный и невзрачный, с кварталами сумрачных фабричных корпусов и плохо мощенных улиц, пестрящих вывесками трактиров и бакалейных, любит и старую нашу провинцию, сонную и запущенную, сохранившую смертный отпечаток тех лет, когда Казаков и Жилярди воздвигали ее казенные учреждения, для охраны которых около неуклюжих клумб и покривившихся фонарей расставлялись николаевские полосатые будки»[1].

Из всей плеяды ближайшим к Бенуа мастером Маковский считает Константина Сомова, но тут же проводит грань и между ними: «Сомов как будто и не живет настоящим, вращаясь в заколдованном королевстве кукольных призраков, с которыми он породнился душой, женственной, отдающейся наваждению. Бенуа, напротив, человек очень современный, человек воли, темперамента, стремящийся вперед, не склонный вовсе к созерцательной меланхолии. Его картины с манерными маркизами часто напоминают Сомова — недаром они работали в тесном содружестве, так что нельзя установить, кто из них больше влиял на другого. Но внешнее сходство не мешает увидеть различия: вкрадчиво-соблазнительный, недоговаривающий, насмешливый и безнадежно печальный Сомов и — быстрый, экспансивный, лукавый и влюбленный в жизнь Бенуа!»[2]

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 404.
[2] Там же. — С. 406.

Назвав последователей Бенуа, Маковский ставит и другой вопрос: кто его предшественники? И называет французских художников XVIII века: Ватто, Пьетро Лонги, Пиранези, Гварди... «Но есть еще одно имя, которое хочется выделить, имя почти современного художника, повлиявшего очень заметно не всю школу наших стилистов: Менцеля»[1]. Впрочем, считает Маковский, вопрос о предшественниках и последователях не так уж важен. «Важно то, что Бенуа — один из самых блестяще-одаренных выразителей русского европейства, создатель нового **художественного сознания** в России, долго до того прозябавшей в невежественном провинциализме, а вместе с тем он же — теперь, когда весь русский мир, вскормивший его, отошел в прошлое, — кажется и всеискушенным завершителем художественной культуры нашего имперского периода»[2].

Несомненно, что Бенуа был для серебряного века знаковой фигурой — он вместе с Дягилевым и Философовым основал «Мир искусства», теоретически сформулировал многие положения нового искусства, явился основоположником «школы» ретроспективных мечтателей, дольше многих художников и искусствоведов своего времени прожил в постреволюционной России. Таким образом, художник Константин Маковский — отец мемуариста — «поднял занавес» повествования, старейший художник серебряного века, доживший до выхода книги, его опустил. Герои остальных глав — философы, поэты, артисты. Связующей нитью между новеллами является пунктирно обозначенный образ автора — человека особенного, судьба которого сложилась так, что он исключительно рано осознал значение искусства в жизни. Естественно, что центральное место в книге занимают именно вопросы художественного творчества.

Жанр каждой из глав можно определить как эссе — именно для эссе характерен такой высокий уровень самовыражения:

— Никогда не забуду вечеров, которые проводил у него в обществе А.Н. Скрябина (о Вяч. Иванове).

— **Я любил** его слушать. Вообще любил его (о Мандельштаме).

— Несколько раз **я захаживал** к нему в кабинет-мастерскую (о Бенуа).

Но содержание глав книги не исчерпывается эссеистикой: здесь и чистая публицистика (например, повествование о жизни Мандельштама и Волошина в советской России), и рецензия (основная часть повествования о Качалове-Гамлете). При всей эскизности глав в них обнаруживается серьезное исследовательское начало — недаром автор,

---

[1] Маковский С.К. Портреты современников. — Нью-Йорк, 1955. — С. 409.

[2] Там же.

взявшись за новую персоналию, каждый раз заново изучает творчество героя, его школу, окружение, все написанное о нем, тщательно проверяет и перепроверяет факты. Богатство и разнообразие фактов, сюжетов, характеров, обстоятельств влечет за собой некоторую фрагментарность, но ни она, ни стилевое многообразие (авторское повествование, диалоги, стихи) не переходят в стилистический разнобой. Мемуары близки по стилю поэзии Маковского — эмоциональным, лирическим строем, яркостью изобразительных средств.

В начале 1953 года рукопись ушла в Соединенные Штаты, в Чеховское издательство Нью-Йорка и там два года лежала без движения. Время для печатания «Портретов современников» выдалось очень неудачное. Как писал в «Новом журнале» публицист Н. Ульянов, «выход книг почти прекратился. «Русская книга может только исчезать, появляться не может», — грустно замечает Б.К. Зайцев, стоя перед книжной полкой. — Разумеется, объективных причин этому очень много, но есть и наша собственная вина, едва ли не самая важная в ряду других — понижение читательского уровня и исчезновение спроса на книгу»[1]. А в результате, — добавляет Ульянов, — «эмигрантская книга постепенно вытесняется советской... Мы переходим на снабжение Госиздата и подобно римским близнецам питаемся, вместе с подсоветскими братьями, молоком одной волчицы. Да не являемся ли мы и впрямь культурными близнецами?»[2]

Маковский тревожится за свое детище, постоянно пишет, звонит, телеграфирует в Нью-Йорк племяннику Юрию Маковскому, просит узнать о судьбе книги. Наконец 21 августа 1954 года он пишет матери: «Только сегодня, наконец, ответ от Юрия из Нью-Йорка: рукопись сдана в набор (после двух лет!), но корректуру я получу не раньше, как через 2 $^{1}/_{2}$ месяца, а книга выйдет никак не раньше января»[3].

Корректура была получена лишь 25 ноября. Маковский в это время был болен, но, тем не менее, сразу начал читать гранки. 9 декабря он пишет редактору книги Татьяне Георгиевне Терентьевой: «... Некоторые из замеченных мной опечаток очень существенны и меняют смысл текста. Для меня было бы горем, если бы они остались неисправленными (по невниманию корректора или линотиписта), и я надеюсь на Вашу личную помощь в этом отношении... В связи с этим — убедительная просьба, моя дорогая Татьяна Георгиевна, не допускать самочинных исправлений со стороны корректоров, занятых моей книгой! И еще

---

[1] Ульянов Н. Кризис культуры в эмиграции//Новый журнал. — 1952. — № 28. — С. 266-267.

[2] Там же. — С. 267.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 115.

одна не менее убедительная к Вам просьба! Не переводить на русский язык те (очень немногие у меня) выражения по-латыни, по-французски или на другом каком-нибудь иностранном языке, которые попали в мой текст! С читателем, которому эти выражения — ставшие употребительными в литературах всего мира — непонятны, в данном случае считаться не приходится. Ведь этот читатель не поймет и в моем русском тексте очень и очень многих терминов и словообразований. Обычай переводить в примечаниях все иностранные слова и фразы, вероятно, и нужен «советской» книге, рассчитанной на миллионы читателей, ни о каких других языках, кроме русского, не имеющих понятия и вообще находящихся на уровне довольно примитивной духовной культуры (в «Тютчеве», изд. «Сов. пис.» в 1953 г., имеются такие примечания: «Зефир — легкий ветерок», «Зевс — верховное божество неба и земли в греч. мифологии», «Мария Магдалина — по евангельскому преданию, раскаявшаяся грешница» и т.д.). В данном случае о таких читателях, разумеется, и речи нет. Дай Бог, чтобы моя книга вызвала интерес у нескольких тысяч (?) эмигрантов, хорошо знающих смысл таких ходячих выражений, как «an und für sid» или коротких фраз по-французски или латыни (вроде semt lacrimae rerum). Очень тягостное, для меня — непереносимое, впечатление производят эти примечания-переводы (не говоря уже о таких ужасах, как перевод французского обращения к императрице — «Мадам» («Ваше величество» — русским — «Мадам»!!!)...»[1]

Наконец «Портреты современников» вышли в свет. Первые отклики пришли от родных и близких друзей, в конце 1954 года получивших сигнальные экземпляры. «Прочел «Портреты современников». Превосходно! Сколько интересного, меткого, глубокого. Как содержательно всегда Вы умели жить, сколько примечательного умели увидеть — и как блестяще о виденном рассказываете!»[2] — писал из Мюнхена молодой поэт Игорь Чиннов.

«Продолжаем читать «Портреты современников». С неослабевающим интересом»[3], — писал музыкант В.И.Поль из своего имения в Туари.

«Твоя книга воспоминаний сейчас в Бейруте у Лели (Ольга Чайковская, первая жена В.К. Маковского. — *Т.Л.*) — она просила меня прислать ей на прочтение. Кто только не читал ее в окружающей нас русской колонии и как все хвалят! Действительно, кроме понятного интереса современников к твоим воспоминаниям об отце, твоя

[1] Маковский С.К. — Т.Г. Терентьевой. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 122.

[2] Чиннов И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 479.

[3] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 378.

книга — чудно написанное литературное произведение»[1], — писал брат Владимир из Антиба.

Ближе к весне 1955 года начали появляться рецензии, все как одна — доброжелательные. Самая подробная принадлежала перу К.Д. Померанцева, отмечавшего, что «Сергей Маковский прожил длинную и интересную жизнь. Словно по воле богинь всех «семи благородных искусств», он был брошен в самую сердцевину русского Серебряного Века, отразившегося в издававшемся им «Аполлоне», где сотрудничали самые блестящие представители вдруг проснувшейся, начавшей думать и писать, творить и разрушать России»[2].

Высоко оценивая каждый из портретов, Померанцев считает самым ярким и блистательным портрет Шаляпина, — «быть может, действительно, самой грандиозной фигуры русского богатыря, самородка, пришедшего из глуши русской деревни и поднявшегося на вершины мировой славы, откуда он изумлял мир своим неподражаемым, нигде и никем, кроме него не достигнутым искусством...

Все знают, что его искусство, его чары даром Шаляпину не давались... Сергей Маковский... показывает эту работу... с какой-то необычайной жизненной убедительностью. Страшно даже становится. На второй странице Маковский вспоминает, как ему говорил его приятель, часто бывавший у Шаляпина: «Какой великий артист! Представьте, даже на краю могилы, сознавая, что близок конец, он чувствует себя как на сцене: играет **смерть**»[3].

Самым тонким и потому жизненно совершенным из «Портретов современников» Померанцев назвал портрет Анненского. По мнению рецензента, в нем Маковскому удалось синтезировать три плана: поэзию Анненского, самого Анненского и свое собственное восприятие искусства и человека. «Читая страницы, посвященные Анненскому, проникаешь во внутренний мир самого Маковского. Благодаря этому фигура покойного поэта встает перед читателем воскрешенной живым словом Маковского, а в этом и заключается сущность всякого критического очерка»[4]. Померанцев полагает, что Анненский был поэтом смерти по преимуществу и поэзия для него «дитя смерти и отчаяния». Но таким же, по его мнению, был и сам поэт... «Вот почему его поэзия была так экзистенциально жива и правдива. Но, быть может, поэтому она и отталкивала: страшно было к ней прикоснуться. Это не было

---

[1] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 318.

[2] Померанцев К.Д. Жизнь сквозь смерть//Новое русское слово. — 1955. — 8 мая.

[3] Там же.

[4] Там же.

игрой со смертью, но погружением в смерть. Даже современники, — пишет Маковский, — за исключением немногих друзей, мало что не оценили его, не увлеклись им... Но обидев грубым непониманием, подтолкнули в могилу»[1].

Философия жизни и смерти пронизывает всю рецензию Померанцева, считавшего, что только сквозь тень, отбрасываемую смертью на жизнь, человек начинает различать ценности жизни и жить по-настоящему. Он цитирует Льва Толстого и его последователя Гейдеггера, считавшего, что люди живут в мире привычки, обмана, условностей засасывающей их среды. «И только в редчайшие минуты нашего существования, в страшные минуты тревоги, когда вдруг мы начинаем чувствовать неизбежность смерти, мы становимся настоящими людьми и наша жизнь подлинной, настоящей жизнью, а не повседневным существованием»[2].

Померанцев утверждает, что с первых страниц книги Маковского он почувствовал эту «гейдеггеровскую подлинность». Он обращает внимание на то, что воспоминания начинаются последним свиданием с отцом у его гроба, запечатлившимся навсегда, может быть — как самое значительное событие жизни. «Я не отдавал себе отчета прежде, до какой степени близок отцу, невзирая ни на что», — пишет Маковский. И действительно, главы, посвященные отцу, знаменитому художнику Константину Маковскому, никак не свидетельствуют об особенной близости художника к его детям. Семьей он занимался мало, много путешествовал и последние двадцать лет жил без семьи и с детьми почти не встречался. Да и к самой живописи отца, человека с огромным талантом, но избалованного легким успехом, никогда не задумывавшегося над самой сущностью своего искусства, Сергей Маковский относится скорей критически. Но именно потому, что ему удалось увидеть отца в гробу, опаленного и преображенного смертью, от страниц, посвященных отцу, веет жизненной правдой, суровой и нежной, то есть такой, какой она и должна быть»[3]. Философские рассуждения о жизни и смерти закольцовывают рецензию, заканчивающуюся такими словами: «Все, кроме ныне здравствующего Александра Бенуа, умерли. На всех их сбылись слова Толстого, которые он так любил повторять: «Смерть освобождает любовь». И одним из проявлений высвобожденной смертью любви явилась книга Сергея Маковского «Портреты современников»[4].

---

[1] Померанцев К.Д. Жизнь сквозь смерть//Новое русское слово. — 1955. — 8 мая.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

Из журнальных рецензий наиболее характерна опубликованная в 44-м номере «Нового журнала» рецензия М.В. Добужинского, который как сотрудник «Аполлона» знал всех героев «Портретов» и мог оценить «жизненность и правдивость этих талантливых изображений»[1]. Особо отмечая новеллы о Добролюбове и Волошине, Добужинский наиболее подробно анализирует первую главу книги: «Константин Маковский являлся настоящим мастером в пору бесцветной и вялой живописи передвижников и был единственным в их числе «европейцем». Следует отметить, с каким тактом и объективностью искусство его описано его сыном и как картинно изображена вся блестящая фигура художника. Портрет этот сделан, можно сказать, «во весь рост». Интересно и то, что говорится о тогдашнем Петербурге и его светском обществе, где вращался Константин Маковский и блистала его жена, и об Александре II, которого он много раз писал и видел в интимной обстановке»[2].

Заканчивая рецензию, Добужинский напомнил читателям, что «Аполлон» являлся одним из очагов художественной жизни России, и Маковский, находившийся в самом ее центре, «мог бы запечатлеть еще много ценного, говоря о тогдашних его современниках. Поэтому так хочется, чтобы эта галерея портретов, и не только одних поэтов, продолжалась и далее»[3].

Такие доброжелательные отклики на первую книгу мемуаров укрепили Маковского в убеждении, что работу следует продолжать. Примерный план второй книги сложился в процессе подготовки к публикации «Портретов современников». Работу над новыми очерками предстояло сочетать с поэзией — редактированием сборников издательства «Рифма» и выпуском своих собственных поэтических книг.

---

[1] Добужинский М.В. «Портреты современников» С.К. Маковского//Новый журнал. — 1956. — № 44. — С. 299.

[2] Там же. — С. 300.

[3] Там же.

Поэзия

Первый сборник стихов Сергея Маковского вышел в 1905 году. Его «Собрание стихов» — «грамотное, правильное, умеренное, ничем не возвышалось над средним уровнем, не обратило на себя внимания»[1], — напишет через полвека Эммануил Райс. Конечно, новичку в поэзии было трудно выделиться на фоне Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, Иннокентия Анненского, Константина Бальмонта и других столпов поэзии начала века. Тем не менее, «Собрание стихов» было тепло принято и читателями, и критикой. Сам Анненский высоко оценил Маковского как поэта и объяснил его быстрый уход из поэзии другим призванием — художественного критика. Позже Маковский создал себе заслуженную известность как редактор «Аполлона» и как один из лучших литературных и художественных критиков, — признает Райс, — но жизнь, всецело погруженная в стихию красоты, не прошла для него безнаказанно. Независимо от всего прочего, Маковский — один из культурнейших наших писателей... Он — один из последних подлинных представителей русского Ренессанса среди нас. Обширнейшая книжная эрудиция соединяется у него с мало заметным, но ничем не заменимым опытом постоянного общения с лучшими умами истекшего полувека»[2].

Нельзя сказать, что, всецело уйдя в журнальную деятельность, молодой Маковский совсем перестал писать стихи. В его поздних сборниках нередко встречаются произведения, датированные двадцатыми годами. Время от времени его стихи появлялись в журналах, например, в «Жар-Птице» он печатался в окружении таких поэтических звезд, как И. Бунин, В. Сирин, А. Черный. Вот одно из стихотворений той поры.

---

[1] Райс Э. Поэзия С. Маковского. Машинопись. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 699.

[2] Там же.

ОТРАЖЕНИЕ

Над заводью реки сосновый бор
И монастырь. Стена бела, зубчата.
На берега тропы бегут со ската.
Холмами окаймленный кругозор.
Хвоя чуть тронута лучом заката,
Лазури, облаков и этих гор
В вечерних водах радужен узор.
Все опрокинулось покорно, свято.
И не понять, в их зеркало смотря,
В воде, в душе ли, призрачный и новый,
И тот же все, исчезнуть вдруг готовый
Недвижный мир: и небо, и заря,
Холмы над заводью и бор сосновый,
И стены древнего монастыря...[1].

Перед самой войной в Париже выходит второй сборник стихов Маковского — «Вечер». Название закономерно — поэту уже за пятьдесят. Из-за напряженной обстановки в мире сборник не был замечен критикой. Лишь много позднее Ю. Терапиано напишет, что с тех пор, как в «Аполлоне» Маковский сделался арбитром «среди двух противоположных атмосфер»[2] и среди двух поколений (Анненского с его поэзией, рассчитанной на слух и чувство, и Гумилева с Мандельштамом, исповедовавших зрительное, парнасское начало и живописавших страсти прошлых веков) поэтов, его стихам присуще двойственное начало (то есть сходство и с Гумилевым, и с Анненским). И это качество, по мнению Терапиано, впервые ярко обнаружилось именно в «Вечере».

Оторванный от журналистики в годы оккупации Парижа фашистами, Маковский сосредоточился на стихах и сразу после Победы опубликовал в сборнике «Встреча» четыре стихотворения 40—45 гг.: «Спеши, душа!», «Бессонной тишины немые звуки», «В четверг под моё окно приходит женщина петь», «После ночи темной, дикой». Во втором номере «Встречи» были напечатаны отрывки из его «Апокалипсиса», осенью 1947 года он познакомился с Вадимом Андреевым, который с Яссен и Терапиано готовил антологию эмигрантской поэзии, и дал в нее стихотворения «Плиты» и «Все слезы к старости да снег воспоминаний».

---

[1] Маковский С.К. Отражение//Жар-Птица. — 1921. — № 1. — С. 37.
[2] Терапиано Ю. Новые книги//Русская мысль. — 1958. — 15 августа.

Но, конечно, эти малотиражные сборники доходили далеко не до всех представителей культурной части эмиграции, и как поэта Маковского многие из молодежи не знали, да и старики стали забывать. Так, в дневнике своего давнего друга А.А. Плещеева Маковский с удивлением прочитал такую запись: «Маковский — это Петроний в искусстве. Мимо всего некрасивого он проходил, стараясь не замечать его. Чувство красоты, изящество и силу красок, творческую соразмерность — поэт красок, он передал своему сыну Сергею — поэту слова. Сергей Маковский в стихах напоминает отца. В нем что-то от него сочеталось с фетовскими настроениями. Я любил и люблю его стихи. Это его настоящее призвание. К сожалению всех истинных знатоков поэзии, он давно (и в этом он не напоминает отца) забросил музыку рифмованных строк...»[1]

Пора было заявить о себе не случайными подборками в сборниках, а своей собственной книжкой. Автор включил в нее «Апокалипсис», цикл стихов о Венеции, «Звезду-полынь» и некоторые другие произведения 40-х годов. Он назвал книжку «Somnium Breve» («Сон мимолетный»). Критика тепло приняла новый сборник, отметив в поэзии Маковского традиции Тютчева, Анненского, Брюсова. Г. Адамович писал в «Русской мысли»: «Книга Маковского — книга вечерняя, не то что старческая, нет, но поздняя, проникнутая той особой ясной и светлой печалью, которая для поздних стихов часто бывает характерна... Если поэту до «склона лет» удается оставаться поэтом, сколько он вносит в свои писания такого, что и не снилось ему в юности! Разве единственное и несравненное очарование тютчевской лирики не основано хотя бы отчасти на возрасте автора?»[2]

Проанализировав несколько стихотворений, Адамович делает вывод: «Стихи в «Somnium Breve» — лучшие, самые живые из всех, которые Маковский до сих пор напечатал... Это тем более замечательно, что Маковский избегает всяких новейших поэтических пряностей»[3].

Однако через полтора месяца после рецензии Адамовича та же газета напечатала довольно желчную рецензию И.И. Тхоржевского, который даже всеми отмечаемое сходство с поэзией Тютчева сумел обратить во вред: «С легкой руки Ницше вошло в литературный обиход и прочно укоренилось в читательских умах деление искусства на 1) «аполлоновское», т.е. стройное, солнечное, скульптурно-законченное и 2) «дионисовское», т.е. стихийно-безмерное, с сумасшедчинкою, трагическое. Бывший редактор журнала «Аполлон», поэт С.К. Маковский

[1] Плещеев А.А. Записки. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 68.

[2] Адамович Г.В. Литературные заметки//Русская мысль. — 1948. — 7 марта.

[3] Там же.

был предназначен дарами судьбы, положенными уже в его колыбель, — стать служителем Аполлона. Но годы шли, мир вступил в полосу бурь: литературной модой стало художественное безумие, наконец, ушла навеки личная молодость. Перед лицом смерти трудно стоять в позе натягивающего мнимый лук Аполлона. Влечет и страшит растворение в неведомом. А между тем, ни в темпераменте, ни в таланте поэта нет взрывчатости, нет «Диониса»... Поэтому при сильнейшем стремлении к тютчевскому «хаосу» в поздних стихах Маковского могла зашевелиться и прозвучать только одна-единственная возможная для него музыка сожалений:

О мир двоящийся, мир отражений,
В лазури озера пылающий закат...[1]

Маковский был очень расстроен. Друзья, поддержка которых всегда много значила для него, принялись убеждать, что Тхоржевский не прав. Первым, сразу же после прочтения рецензии, откликнулся М.А. Форштеттер, письмо которого приведено в главе «Сороковые: война и мир». Н.А. Тэффи написала, что больная читала целый день «Somnium Breve». «Книжка эта замечательная. После эмигрантской трескотни у меня такое чувство, точно я опомнилась. Столько в ней замечательного и прекрасного! Я очень счастлива, что читаю ее и буду читать еще и еще»[2].

Хорошо отозвались о «Somnium Breve» и американские издания, также отметившие традиционность поэзии Маковского как одно из лучших ее качеств: «Особенно ценно, что Маковский принадлежит к тем немногим русским людям, которые, чувствуя «мировой пульс» современной живописи, совершенно все же не увлекаются всякими модерными «измами», — ищет правильного подхода, старается воспитать истинный вкус в изобразительных искусствах... И все же... истинное призвание Маковского — быть поэтом»[3], — утверждает П.С. Ставров и приводит в качестве примера одно из лучших стихотворений сборника — «Спеши, душа!».

Ссылаясь на Василия Яновского, утверждавшего, что самым ценным, что сделали русские люди в изгнании, окажутся не политические дискуссии, которые непременно канут в вечность, а именно литература, Ставров высказывает сожаление, что русские писатели, работающие в изгнании, не пользуются должным вниманием. Эмигрантские критики чаще всего готовы с увлечением говорить о самой посред-

---

[1] Тхоржевский И.И. Стихи Сергея Маковского//Русская мысль. — 1948. — 23 апреля.

[2] Тэффи Н.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 706.

[3] Ставров П.С. Сон мимолетный//Новое русское слово. — 1949. — 2 октября.

ственной книге, вышедшей в СССР, но с большой неохотой роняют несколько строк по поводу книги эмигрантской, издание которой всегда сопряжено с героическими усилиями. Автор рецензии считает, что в довоенное время это явление было еще понятно, «в России тогда намечалась плеяда талантливых молодых писателей, была надежда на создание новой большой литературы. Задача эмигрантских писателей казалась тогда очень скромной: сохранить литературные традиции, сказать и свое небольшое слово и когда-нибудь в будущем — светлом будущем — влиться «маленьким ручейком» в обширные реки русской словесности. Но сейчас? Сейчас с горечью можно утверждать: литература в СССР идет на снижение, река иссякает... Да оно и понятно: несмотря на личную талантливость отдельных писателей, никогда никакие официальные и официозные писания не могут стать большой да и просто хорошей литературой»[1].

Возвращаясь к стихам Маковского, Ставров замечает, что самым ценным в поэзии всегда остается то, что между строчками, что находится «по ту сторону» строчек и слов: «Читая его стихи, не можешь отделаться от впечатления, что ему хочется слишком много сказать, передать читателю (собеседнику?) всю выстраданную мудрость и богатство своего душевного мира»[2]. В качестве примера Ставров приводит пронзительные стихи 40-го года «В четверг под мое окно приходит женщина петь...».

Благодаря «Somnium Breve» вдруг отыскался друг юности Сергея и Елены Маковских, прозванный ими «графоманом» за фантастические узоры, «которыми он испещрял свои записки и письма»[3], — Евгений Михайлович Кузьмин. Он прислал Маковскому нечто вроде пародии на его нынешнее творчество:

Хоть несомненно он поэт,
(В нем лирики, конечно, много),
Но, кажется, на склоне лет
Он уже начал верить в Бога.
А это вовсе ни к чему!
Поэт своим быть должен Богом
(и чертом тоже) — и ему
Не по мирским ходить дорогам;

---

[1] Ставров П.С. Сон мимолетный//Новое русское слово. — 1949. — 2 октября.

[2] Там же.

[3] Маковская-Лукш Е.К. Воспоминания о К.Е. Маковском. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 706.

Пускай идут другие в храм,
Там молятся и ставят свечи,
Поэта путь лежит к горам,
Где он людской не слышит речи.
Там он — «начало и конец»,
И там его свободна лира,
А он — единственный творец,
Создатель собственного мира[1].

Дальнейшие встречи, беседы, переписка с писателями и поэтами убедили Маковского, что его стихи многим нравятся и бросать поэтическое творчество не следует. 9 января 1949 года он пишет из Ниццы Форштеттеру, что часто встречается и разговаривает «по душе» с Алдановым. «Он очень отзывчив и много сказал приятного по поводу «Somnium Breve». Наконец и у меня появились читатели»[2].

В это время машинистка уже печатает новую книжку его стихов, но автор по-прежнему не очень-то уверен в себе. «Очень сомневаюсь, — пишет он матери, — стоит ли издавать эти стихи после «Somnium Breve», за которые меня все больше хвалят. Новая книжка, вероятно, слабее... Не знаю, с кем посоветоваться. Во всяком случае, время еще есть — около года!»[3]

Этой неуверенностью в себе проникнута и отправленная в письме Форштеттеру «эпиграмма на самого себя»:

Все перепевы, недопевы,
Какие-то в тумане девы
И голоса из смутных далей...
И... нудно от твоих печалей![4]

В следующем письме Маковский сообщает Форштеттеру: «Заканчиваю сейчас новую поэму (начатую, правда, Бог весть когда, еще в чехословацком изгнании, как и остальные мои поэмы). Называется «Amor Omnica» (пусть опять придирается Зоил Адамович к латинскому заголовку!), и нужна мне эта поэма для полноты моей книжки, которую хочу назвать по заглавию моих русских деревенских сонетов «Год в усадьбе»[5].

---

[1] Кузьмин Е.М. Аз есмь Альфа и Омега. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 704.
[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 112.
[4] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.
[5] Там же.

«Amor Omnica» состояла из пятнадцати сонетов, каждый из которых начинался авторским описанием природы на венецианском кладбище, а потом в разговор вступали покоящиеся там возлюбленные — Он и Она.

МАЙ

Я был на кладбище. И там весна:
ирис, жасмин, сирени белой дымы
и ландышем (цветок ее любимый)
весенняя могила убрана.
Стрекозы легкие носились мимо
и золотом звенела тишина...
Здесь, под крестом берестовым, она
уснула навсегда, непостижимо.
Я помню все. Но ты, забыла ль ты,
неотданная мне ревнивым раем,
любовь мою, и слезы, и мечты,
отцветшие когда-то вместе с маем?
И мне в ответ могильные цветы:
— Мы любим, оттого и умираем.

Вместе с «новорожденной» поэмой «Amor Omnica» в «Год в усадьбе» вошли и не печатавшиеся ранее очень старые стихи, написанные еще в 20-е годы, но не устаревшие по содержанию, как, например, это:

Россия, Русь! Тебе ли роковая,
Предвещанная гибель суждена?
Или стоишь у врат, еще не зная?
Тяжка пред Господом Твоя вина, —
Слепая, страшная, но все — живая
И все любимая, навек одна.

Воспоминаниями о жизни на далекой родине навеян и цикл сонетов «Год в усадьбе», давший заглавие всему сборнику:

В усадьбе от забот все смотрит косо,
Зима не ждет, и людям не дохнуть:
Капусту рубят, мерзлую чуть-чуть,
Валяют шерсть, просеивают просо...

«Год в усадьбе» вышел в свет летом 1949 года. Родные и друзья поэта сразу отозвались на присылку новой книжки стихов: «За четвертый

сборник большое спасибо. Он на почетном месте в моей маленькой библиотеке»[1], — писал из США племянник-дипломат Юрий Маковский.



А.М. Ремизов

«Я очень тронут присылкой Ваших прекрасных стихов, но лишь сегодня узнал Ваш адрес и простите, что до сих пор не откликнулся на книжку и на ваши слова. В «Год в усадьбе» для меня очень много очень близкого, а также много и неожиданного. Особенно меня поразила «Нагарэль» — какая сильная и свежая вещь»[2], — писал из Лондона М.В. Добужинский. Закадычный друг Маковского А.М. Ремизов, завлекший к тому времени Маковского в свой «Оплешник» и присвоивший ему псевдоним «Копытчик», прислал в связи с выходом книжки такое письмо:

«Дорогой всуе поминаемый бесподобный Копытчик С.К.

О.Е. Чернова едет в Америку к дочерям, везет «Оплешник». Подбросьте мне вашу «Усадьбу» — мне 2 экземпляра. Один она передаст Бурлюку (я ему рассказывал о вас всякие небылицы), а другой экземпляр для Полевой царицы, вы ее не знаете, но она промечтала всю жизнь о встрече. И, если кому пожелаете, вашу книгу можно всунуть, только не надо загружать никакой копытной мази.

Кланяется вам Акула. Она и это письмо опустит»[3].

Критика благосклонно приняла новый сборник, назвав его «близким к классицизму» и обнаружив в стихах традиции не только Тютчева и Анненского, но и великих прозаиков — Тургенева, Бунина, Пришвина, Паустовского. Ю. Терапиано напомнил о четырехчленной формуле Гумилева: фонетика, стилистика, композиция, отношение к темам, и отметил, что «многие поэты щеголяют стилистической распущенностью — одни в поисках новаторства, другие — по причине недостаточно развитого у них чувства языка и вкуса. Потому с особым удовольствием встречаешь автора, который помнит о стилистике и традициях уже далекой от нас «Петербургской школы»[4]. Автор рецензии особо отмечает такие стихи, как «Лунный водоем», венок сонетов «Костел» и особенно новый цикл «Нагарэль», посвященный памяти Гумилева

---

[1] Маковский Ю.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 321.

[2] Добужинский М.В. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 706.

[3] Ремизов А.М. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 397.

[4] Терапиано Ю. «Год в усадьбе»//Русская мысль. — 1949. — 20 июля.

и сознательно написанный в духе раннего Гумилева, увлекавшегося поэзией дальних странствий. Но Терапиано подметил и разницу: если Гумилеву присуще восхищение происходящим, как, например, в «Капитанах», то для Маковского главное — переживания моряка по поводу давно прошедшей драмы.

На «Год в усадьбе» отозвалась и американская критика. Леонид Галич написал, что знал Маковского полстолетия: будучи однокурсниками, они вместе с Осипом Дымовым, Леонидом Семеновым и Аркадием Румановым основали издательство «Содружество», где издавали свои произведения. «Мы были тогда еще очень молоды и... не по годам незрелы. Но в стихах Сергея Маковского даже в ту пору не было ни крайностей, ни сумбура... Стихи были такие же благовоспитанные и высококультурные, как и сам автор»[1]. В стихах Маковского Галич особо отмечает два элемента: «вещее видение» и «гипнотизирующий напев». Рассуждая на эту тему, он делает вывод, что «у нас в России... не было ни парнасской музыки (Рамо), ни парнасской поэзии (Сюлли, Прюдон). У нас были все больше неистовые Мусоргские и неистовые Достоевские. Я, право, не знаю, хорошо ли это или плохо, но знаю, что это именно так. Для Парнаса нужны просвещенность и уравновешенность. У нас не было ни того, ни другого. А вот во Франции и того, и другого было очень много... По существу — Парнас это то же самое, что и эстетизм, и парнасец то же самое, что эстет. С.К. Маковский — один из редких русских эстетов. У нас всякий эстетизм почти сейчас же перерождается в свою противоположность — в самую яркую и неистовую романтику. Так случилось с Минским, с Мережковским, с Сологубом, с Белым, даже, если хотите, с Гумилевым и Волошиным. Эстетизм у нас так и не успел произрасти и пустить корни. С.К. Маковский — один из редчайших образчиков почти вовсе не существующего **русского Парнаса**»[2].

Э. Райс подробно останавливается на системе образов Маковского: «Подход к явлениям природы у него глубоко личный — своеобразная, ему одному свойственная способность вслушиваться. Краски... тусклы и приглушены, хотя и необычайно чисты и свежи. Чаще всего попадается синий, реже белый, голубой, серый, черный, еще реже — фиолетовый. Розовый бывает, да и то «чуть»: «Тронулись пушком чуть розовым рябины...» Но я не помню ни красного, ни желтого, ни зеленого — ни одной резкой и яркой краски. Раз только появилась золотая, да и то для обозначения тишины: «И золотом звенела

[1] Галич Л. Отблески русского Парнаса (по поводу двух сборников стихов С.К. Маковского)//Новое русское слово. — 1949. — 30 октября.

[2] Там же.

тишина...» Зато он целиком погружен в звук. Для обозначения одного только течения воды поэт развивает почти что невообразимое разнообразие возможностей: «поток шумит упорно... клокочет глухо, будто споря... как голос рока из глубин, лишь это смутное роптанье, глухонемое бормотанье...» Или еще: «громче по оврагам черным горный ключ забормотал», родник «плещет мерно», фонтан — «шелестит струей жемчужной», «в окна мелко барабанит дробь осеннего дождя»[1].

Райс отмечает также такие краткие и емкие образы, как «осиротелый кипарис», «цепкая повилика», «косматый лес», «морщины каменной земли», «ступенчатые переулки»; обращает внимание на то, что поэта волнуют и запахи природы: «пахнут вереском и хвоей извилистые берега».

Доброжелательная критика побудила Маковского взяться за составление нового, уже пятого томика стихов. В начале 1950 года он отправил Юлии Павловне рождественский номер «Нового русского слова» с самыми последними своими стихами, навеянными поездкой к ней, в Ниццу.

В январе 1949 года Юлии Павловне исполнилось 90 лет. Она попрежнему много читает, иногда совершает недалекие путешествия (к младшему сыну в Антиб, к подруге Ирине Грабовской — в Грасс), любит принимать гостей в своей маленькой квартирке, увешанной портретами детей, внуков, правнуков, сестер, племянников. Пишет всем им удивительно теплые и нежные письма:

«Дорогая моя внучка Юленька!

Спасибо тебе, родная, за добрые пожелания на праздник Рождества Христова и к Новому году. Обидно, что не могу обнять тебя и сказать de voix, как много счастья желаю я тебе и как в моей молитве вы все трое, ты и твои братья, всегда со мной, неразлучно, — лишь бы ты была счастлива, Юленька, была бы здорова, что главное... Может быть, весной ты заедешь в нашу Lazur и привезешь мне Катюшу, которую, верь, я и не видя нежно люблю»[2].

Внуки, которых родители порой в запальчивости упрекают в невнимательности, обожают бабушку и постоянно навещают ее, делятся секретами, семейными радостями. Иван в письме отцу в Ниццу от 30 октября 1952 года делает приписку: «Поцелуй от меня нежно бабушку и скажи ей, что, может быть, наконец появится на свет первый Маковский мужского пола, способный продолжить нашу расу»[3].

[1] Райс М. Поэзия С.К. Маковского. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 699.
[2] Маковская Ю.П. — Ю.С. Маковской. — Там же, ед. хр. 723.
[3] Маковский И.С. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 319.

Юлия Павловна любит и защищает всех членов своей большой семьи, где бы ни находились ее разросшиеся ветви — в Германии, в Австрии, в Америке, в Антибе, в Париже. «Будьте поласковее с отцом», — напоминает она внукам. «Страдает, заледенев, как Эверест», — сочувствует старшей невестке Марине. Марина Эрастовна в это время действительно страдает: «Друзей нет. Через месяц, 9 марта, уже год будет, как ушла моя милая Бабихон, и этим полна моя душа и жизнь. Поцелуйте нежно Юлию Павловну. Ваша Марина», — пишет она мужу в Ниццу 10 февраля 1949 года. Совсем другим тоном написано письмо в Антиб — деверю Владимиру Маковскому и его жене Нине. Но за этой (как считали благовоспитанные Маковские) грубостью и ворчливостью стоит большая любовь: «Люся вновь умчалась в Megène со своим шкафом Антуаном, а 26-го Катенька с папашей и его Туфьясой туда же... Антуан не может там долго оставаться на своей бумажной фабрике, а Катенька останется с отцом до 15, а потом он уедет, но ее оставит еще на месяц в детском пансионе, который Люся сама выбрала... Однако душе моей не легче от разлуки с ней и без одной внучки форменная крышка! Теперь без Катеньки я одна мыкаю... Люся с Антоном поселятся в этой квартире, и я чувствую, что мне бы следовало куда-нибудь смыться, чтобы освободить место. Но куда? И что там делать? Не в Русском же доме сидеть, как кикимора, и ждать смерти, когда у меня еще столько сил для работы, столько знаний моего metier сестры и возможностей работы. Надо все это обдумать и куда-нибудь ворохнуться...

Люся и Антуан приехали с четырьмя чемоданами. Собака обрадовалась, а Марину никто не спрашивал. Была бы счастлива Люся, но счастлива ли? Сейчас сама послушала ее сердце и пульс, все та же чехарда в ударах, пропуски, перебои, ничего не разберешь, как и до отъезда...

У Сержа тоже не легче, хоть он и сидит неотлучно при своей Gigi. Всегда усталый, бледный, потерял три кило и легкие боли или неудобство с правой стороны живота... Что за чушь, за плетение лаптей в темноте? Не могу никак уговорить пойти к нашему другу... Вите Маршаку. У него огромный опыт и практика разных операций в огромной больнице здесь... До чего упряма и самонадеянна эта молодежь — это что-то сверхъестественное! Gigi сама тоже еле пищит и все делает себе массажи всех мест и снаружи, и внутри, а уж давно суха, как палка, и все лупит по буатам, cinema, театрам, коктейлям, и в хвост и в гриву, которые давно вылезли. Лучше бы ели побольше, а то в четверг я у них завтракала, дали клопошную свиную котлетку с кучкой жареного картофеля и бананчик. Совсем голодная вернулась домой и бросилась на чай с хлебом и сыром. Разве такого мужика можно так

кормить? Ведь это же порция для французской тухлой мухи, а не для русского богатыря. Вот он и сохнет! А Иван так от баб и девок совсем извелся, тоже жалуется на вечную усталость, малокровие и не скажет, что зря растрачивает и здоровье, и молодость, и деньги, и все свое будущее bien etre на вонючих и прогнивших Туфьяс...»[1]

Тон письма резко меняется, когда Марина вспоминает о племяннике, начавшем трудовую деятельность переводчиком и вскоре ставшем дипломатом, сотрудником ООН: «А Юрик-то наш как залетал! Прямо остановиться не может. Весь свет вдоль и поперек исколесил. Но видеть его и послушать интересные рассказы, волшебные впечатления о сказочных странах, увы, тоже не приходится. Ни теперь, ни летом его не видела и не слыхала»[2].

Письма к Сергею Константиновичу всегда проникнуты восхищением, нежностью и любовью. В этом отношении особенно характерно более раннее письмо из Сен-Тропеза в послевоенный Париж: «Я и Люся сердечно благодарим Вас за присланный... первый сборник новой «Встречи». Уже одна обложка его и шрифт (хотя и с непривычной для меня орфографией) со всеми старыми знакомыми авторами — пахнула на меня такими невыразимо блаженными воспоминаниями, что сердце сжалось острой болью и слезы неудержимо хлынули из глаз! Пока я наскоро впилась в Ваши стихи, конечно, лучшие из всех, всегда неизменно любимые, единственные для меня всегда и навсегда... Я умоляю прислать еще стихов побольше. Ведь вся моя настоящая вечная жизнь только в них была и осталась»[3].

Видимо, Марина Эрастовна действительно любила поэзию, в ее письмах часто мелькают стихотворные строчки. Так, сообщая свекрови о своем состоянии после смерти любимой внучки Бабетт, она приводит четверостишие молодого поэта Игоря Чиннова:

Это радостный признак,
Это счастье, поверьте, —
Равнодушие к жизни
И предчувствие смерти.

Любила она и театр и по возможности бывала там. «Люди, не живущие духовной жизнью... становятся игрушками в руках судьбы»[4], — любил повторять Маковский, и надо сказать, что его родные разделяли этот взгляд на жизнь. Вот одно из писем сестры Елены: «Представь, я сохранила много вырезок старого «Возрождения» — Шмелев, Бунин,

---

[1] Маковская М.Э. — Н.Н. и В.К. Маковским. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 752.

[2] Там же.

[3] Маковская М.Э. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 323.

[4] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 113.

Коровин, Алданов и т.д., научные статьи, словом, многое. Здешние новые эмигранты с жадностью за них взялись, они их не знали, они их отчасти перепечатывали (ротационным способом). В школе сделали массу переснимков из Грабаря — здания, церкви, иконы. По моим книгам — «Карпаторусское искусство»... «Силуэты русских художников», «Итоги современной живописи» С. Маковского читались всеми. Чествовали память Пушкина концертом и лекцией. В лагерь я давала на пользование Лермонтова, Пушкина, Антологию, «Общую историю» Виппера. Я бы указала на другую очень важную потребность: сохранить все сотворенное русскими людьми в тех странах, которые их приняли. Сколько крупных имен и дел — и художественных, и литературных — в одной Франции: Стеллецкий с росписью собора, называют Иванова в последнее время, Григорьев, Яковлев, Языков, Лукомский со своими трудами и много инженеров, ученых, принесших свой вклад в жизнь страны и культуры»[1].

«Здесь сейчас концертный сезон в разгаре. У Кусевицкого — бурный успех... Его успех был небывалый... хоть Бетховена Девятую симфонию, по-моему, он продирижировал нетонко, а только шумно»[2], — пишет Маковский матери 22 мая 1950 года. В переписке семьи постоянно присутствуют указания на посещение выставок, спектаклей, концертов. Постепенно налаживается и отдых семьи: Люся с мужем снимают роскошную дачу в Фонтенбло, Иван — в Sent-Légér близ Рамбуйе. Сергей Константинович отдыхает там в одиночестве или с другом В.И. Полем, когда молодое поколение куда-то уезжает. Маковский и Поль любят уединение — они часто бродят по лесу, читают, музицируют, говорят о музыке, поэзии и изобразительном искусстве. Эти нескончаемые беседы продолжаются в переписке, когда Поль возвращается в свое имение Thoiry: «По Вашем уходе на сон грядущий перечитал Ваши «Итоги» и порадовался Вашим словам, что «ничего не изменить». Написанное более 25 лет тому назад стало нынче еще более актуальным. Но убедит ли оно тех, кого следовало бы убедить?»[3]

Маковский как бы стесняется своей «удачливости». Среди эмигрантов, которые, как заметил в свое время Василий Яновский, сплошь и рядом почему-то были бездетными, он, несмотря на нередкие претензии к сыновьям, имел обеспеченные тылы. Они дарили ему почти новые и еще модные пальто, костюмы, рубашки, галстуки, субсидиро-

---

[1] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 330.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 113.

[3] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 378.

вали поездки. Маковский, в свою очередь, делал все возможное, чтобы хоть как-то облегчить участь других. «Злобина я устраиваю через Цетлину в новый «Дом отдыха» Земгора. Там очень хорошо, сам бы примостился, если бы сыновья не были богаты... Неловко»[1], — пишет он Форштеттеру.

Постепенно складывается еще один томик стихов. Ход работы над ним виден из писем к матери:

«8 марта 1950 года. Следующая книжка стихов, можно сказать, готова и двадцать раз просмотрена, — не достает только пяти-шести стихотворений для заключительного аккорда. Рассчитываю написать их весною, приехав к тебе на побывку. Всякий раз, во время этих отлетов на юг, удавалось мне написать несколько неплохих строф...

28 апреля 1950 года. Издательское наше дело (сборник стихов), кажется, сдвинулось с мертвой точки. Занят этим не за страх, а за совесть, но конечно — с мыслью наконец-то отпечатать пятую свою книжку стихов не на свой личный счет, а только (вероятно) с небольшой приплатой. Вчера состоялся вечер Ставрова, на котором я читал в течение двадцати минут свои новые стихи (некоторые из них ты знаешь), как будто понравилось... Люся взяла билет (вечер был в пользу «голодающего» Ставрова) и уплатила 300 франков...

7 мая 1950 года. Соберусь к Елене, на две недели, в июне месяце, покончив здесь с издаваемыми «Объединением» сборниками поэтов и прочитав корректуры моего собственного сборника (выйдет не раньше осени).

21 июля 1950 года. Я счастлив уже, что отработал как будто следующий мой сборник стихов в «Рифме» (только что сдал в набор, выйдет осенью)»[2].

В августе-сентябре Сергей Константинович гостил на юге Франции у подруги матери Ирины Грабовской. В то время там же была и Юлия Павловна. Сразу по возвращении сын пишет ей: «Неодолимая страсть к стихам... За эти два летних месяца я все время был занят ими, начал много новых стихотворений, не говоря уже о переделке старых (что тебе известно), и как-то не совсем принадлежал ни себе, ни окружающим»[3]. В октябре, читая верстку, он сильно сокращает уже готовую книжку, «чтобы не выделяться среди других поэтов «Рифмы»[4]. В результате издание задержалось и было осуществлено только в следующем году, «несмотря на невероятные трудности печатания в...

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 113.
[3] Там же.
[4] Там же.

убогой типографии, где вдобавок все линотиписты и печатники переболели гриппом»[1].

В начале марта Юлия Павловна уже держала в руках новую книгу сына: «Спасибо за книгу стихов «Круг и тень». В нее еще не проникла — не вчиталась, некоторые стихи знаю раньше и люблю их. Но Боже, как эта книга грустна и печальна — так может писать только очень несчастный человек, и мне больно за тебя, больно за твой страх перед вечностью творенья. Я бы могла написать в моем одиночестве «Еще один почти бесследный день» — не ты! Это не мешает стихам быть вдумчиво прекрасными. Не вчиталась, не смею больше *ничего* говорить о книге сейчас. Ты мечтал ее издать, потрудился немало в «Рифме» и издал; я радуюсь вместе с тобой»[2].

Сын отвечает: «Моя книжка «Круг и тень» как будто понравилась местным Зоилам. Подождем, что напишут. Я принялся уж и за следующую книжку, совсем в другом роде стихи — тебя наверное пленят больше «Круга». Я знаю, что когда-нибудь русский читатель поймет и оценит. Всему свое время. Время наше очень далеко от поэзии, да еще «печальной»... Как будто бывает веселая поэзия. Разве — ну, скажем, Лермонтов, Гейне, Верлен... веселы? Да и печаль бывает разная. Утешающая и успокаивающая печаль — лучшее средство против тяжелых житейских переживаний»[3].

Кроме упреков в том, что его поэзия грустна, Маковский часто слышал упреки в традиционализме. Об этом говорили даже близкие друзья, например, Е.А. Зноско-Боровский писал, получив томик «Круга и тени»: «Ты достиг мастерства в традиционной форме поэзии. Почему бы не попытаться тебе и не попробовать другие формы?»[4]

Но в целом сборник был принят доброжелательно, о чем также свидетельствует переписка: «7 августа 1951 г. Пошлю тебе на днях номер журнала «Дело» (№4) со статьей о моем «Круге и тени». Статья хвалебная, но превыспренно-наивная, восторженно бьющая через край — какого-то неизвестного мне В. Левина. Видно, редакция хотела пронзить меня признанием, но сделала это ужасно косолапо. Посылаю тебе еще рецензию «Нового журнала». Она приятно сдержанна и весьма положительна, хотя этот журнал политически меня недолюбливает (по недоразумению)»[5].

Положительно отозвался о сборнике и «Зоил» Адамович. Правда, он дал понять, что в эпоху «бурного натиска» Маковский не моден:

---

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 113.

[2] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 325.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

[4] Зноско-Боровский Е.А. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 239.

[5] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 114.

«К штурмам не склонен, он скорей сторонится своего времени, чем ведет с ним спор, и скорей безразличен к требованиям эпохи, чем одушевлен к ним ненавистью»[1]. Тем не менее, считает автор рецензии, «стихи Маковского вовсе не архаичны и не анахроничны. Внутри они никаким отступничеством от нашего времени не поражены. Но в них есть какая-то стилистическая надменность, заставляющая поэта пренебрегать словарем обиходным, житейским и повседневным. Но даже при стилистическом расхождении с Маковским нельзя не почувствовать в его стихах отказа от модерничанья и оригинальничанья, на какой бы ни было образец. Стихи его становятся чем дальше, тем живее и полновеснее, не говоря уже о том, что становятся они искуснее, а ведь впервые имя Маковского появилось в нашей печати чуть не полвека тому назад!»[2]

Думается, Г. Адамович был не совсем прав, считая, что Маковский «сторонится своего времени» и «безразличен к требованиям эпохи». Просто эти понятия были для него вне поэзии и даже вне эстетики, но за происходящим в мире и особенно на родине он пристально следил. Его возмущала начавшаяся в России травля «врачей-вредителей». 7 января 1953 года он пишет Форштеттеру: «Карту интернационального коммунизма отец народов подменивает картой зоологического национализма и тем сближается с арабским миром и с немцами, и еще больше спутывает отношения между «союзниками»[3].

Михаил Адольфович Форштеттер был одним из любимых собеседников Маковского на политические темы. Форштеттер, работавший в международных организациях, много разъезжал по Европе, общался с дипломатами, сам очень трезво судил о происходящих в мире событиях, и естественно, что к его мнению Маковский прислушивался и часто разделял его. Сразу после смерти Сталина он пишет матери: «В Париже опять Форштеттер, часто вижу его. Смотрит он на будущее мрачно. Но достаточно и таких россиян, которые обретаются в самых радужных мечтах: «Теперь-то уж недолго ждать возвращения на родину!» Да что-то непохоже»[4].

Снова покинувшему Париж Форштеттеру он тоже пишет о настроениях соотечественников: «Русские парижане, конечно, уже вынули чемоданы, готовясь «домой». Да и в Соединенных Штатах, по-видимому, размякли от этих советских «жестов»... Но я по-прежнему

[1] Адамович Г.В. «Круг и тень» (Стихи Сергея Маковского)//Новое русское слово. — 1951. — 3 июня.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

[4] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 115.

не верю им. Ни к чему эти «жесты» не обязывают. Вероятно, нужны они власти, чтобы выиграть время и еще раз надуть общественное мнение Запада, а к тому же и поколебать престиж «военного доллара»[1].

Политбюро (Маленков и К*) Маковский называет «коллективным Наполеоном» и считает, что поворота курса от этого органа власти ожидать не приходится. По прошествии почти полувека с той поры нельзя не удивляться прозорливости элиты русской эмиграции, особенно философов, предвидевших события, которые и сегодня еще не стали реальностью, но уже осязаемые, приближающиеся, желанные, пускающие корни в единой и свободной Европе: «Настоящее примирение Востока и Запада невозможно ни на почве материалистического коммунизма, ни на почве столь же материалистического капитализма. Победа над ложным и упрощающим делением мира на две части и два блока возможна лишь при радикальном, духовном и социальном, изменении человеческого общества, и за это нужно бороться»[2].

В начале 50-х у Маковского, благодаря поддержке сыновей, появилась возможность не только ездить к родственникам и друзьям, но и путешествовать по таким местам, которые он любил, которые всегда питали его вдохновение. Первой целью такого путешествия был Рим. Он снял гостиницу с видом на фонтан Треви и с удовольствием наблюдал за игрой водяных струй у подножья статуи Нептуна.



Рим. Фонтан Треви

Журчит вода... Какие были,
Какие сны вверяет мне?
Не здесь ли вспоминал Вергилий
О литургийской старине?

Все свободное от работы над рукописями Вячеслава Иванова время Маковский бродит по древним улицам Рима. В этих путешествиях его сопровождают либо вдова Иванова О.А. Шор, либо жена давнего приятеля семьи врача Лозин-Лозинского, «специалист по римским разва-

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Бердяев Н.А. Третий исход//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 278.

линам», либо кто-то из друзей — князь Щербатов, братья-художники Родионовы, композитор и хореограф Писанка. Стихотворные строчки рождаются, кажется, сами собой...

Как ярок — ослепительно! Но странно:
он издалёка светит весь туманно
и кажется, что с неба эта мгла
сияющая на него сошла.
Дома, дома и, островками, парки,
а выше — звонницы, столпы и арки.
Присмотришься: монастыри, дворцы
И стен полуразрушенных зубцы,
Сан-Пьетро, и — похожие на скалы
изглоданные — термы Каракаллы.
О, дивное покоище миров,
богохранимый вертоград Христов!
Заворожен прошедшим вечно-сущим,
Каким векам внимаешь ты грядущим?[1]

Новые районы итальянской столицы не только не привлекают, но даже раздражают поэта:

Асфальт и камень. Стен*ы*, кр*ы*ш*и*,
Из тр*у*б ч*у*г*у*нн*ы*х д*ы*мн*ы*й прах,
Кроваво-красн*ы*е афиш*и*
С кос*ы*х заборов на *у*глах.
Стальн*ы*е проволоки реж*у*т
Лохмат*ы*й полог облаков.
Г*у*л *у*лиц*ы* — тяг*у*чий скрежет,
Железн*ы*й скрип гр*у*зовиков...

Аллитерация на «р» и одновременно ассонанс на «у» — «ы» усиливают это почти физическое ощущение уличного рокота и гула. И единственная краска, брошенная на этот дымно-асфальтовый «пейзаж» — «кроваво-красные афиши» — самая нелюбимая у Маковского и больше нигде в его стихах не встречающаяся.

Картины старого города нарисованы прозрачными красками, они как бы просвечивают сквозь струи фонтанов, отражаются в их чашах:

---

[1] Маковский С.К. Издалека//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 130.

Когда метет по Риму трамонтана,
выплескивая в небо непогоду,
и клонит кипарис, и морщит воду
бормочущих на площади фонтанов —
прозрачнее от света и от ветра
вкруг обелиска мрамор чудотворный,
таинственнее в заводи соборной
колончатые неводы Сан-Пьетро.
Плывем, воистину, в ладье рыбачей
у берегов обещанного рая,
откуда мы когда-нибудь, взирая
на этот мир, увидим все иначе...
Да будет! Не повергнуть, не увлечь нас
теченью к гибельным водоворотам!
В тиши, страстям далекой и заботам,
уносит к ослепительным высотам
река земных времен, впадая в вечность[1].



Плывем, воистину, в ладье рыбачей у берегов обещанного рая...

В разгар путешествия по древнему Риму Маковский заболел гриппом, и заботливая Ольга Александровна Шор перевезла его из гостиницы во францисканский монастырь, на полный пансион. Чуть оправившись от болезни, он описал своей парижской хозяйке новое место пребывания: «Из моего окна панорама почти пуссеновская — зеленым холмистым полукружием, с пиниями, кипарисами и, направо, колонадой виллы Borghese. Пинии поднимают свои зонты и из нашего монастырского садика, тоже словно вырезанного из какой-то старинной картины. Вдоль дорожек, уложенных гравием, цветники и фруктовые деревья, пальмы и кипарисы (сплошной стеной, вместо ограды сбоку), тут же и маленькая пасека с разноцветными ульями-домиками, а поодаль ниша с раскрашенной скульптурой, изображающей Св. Франциска и символического барашка»[2].

---

[1] Маковский С.К. San Pietro//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 130-131.
[2] Маковский С.К. — М.В. Абельман. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 93.

Такие впечатления просто не могли не уложиться в стихотворные строчки, и эти строчки передавали не только внешний вид старого запущенного сада, но и ароматы его магнолий и пиний, шум водопада, журчание ручьев.

Уж были сумерки, когда привратник
впустил меня в пустынный сад Корсини, —
темнели призрачные кущи пиний
и пахли ароматней.
Куда-то в гору повела аллея:
все лавр, дубы, магнолии, каштаны,
на перекрестках — смолкшие фонтаны,
обломки мавзолея.
Крапивой густо поросли боскеты,
заброшенные клумбы одичали,
по-прежнему одни ручьи журчали
журчаньем вечной Леты.
Как в царстве мёртвых я бродил по саду, —
с площадок лестницы монументальной
безлюдию аллей внимал печально
и шуму водопада.
И все казалось мне таким знакомым —
гигантских пальм стволы с корой косматой,
и в заросли увечный мрамор статуй,
и с тиной водоемы[1].

Восторженными впечатлениями от вечного города Маковский делится с родными, советует и им побывать в Риме, предлагает для сопровождения собственных экскурсоводов. Племянник Юрий пишет: «Дорогой дядя Сережа! Только что посетил первый раз с милой Анной Ивановной музей Ватикана. Провел незабываемые минуты и, конечно, в полном восторге»[2]. Другое письмо — от младшего сына, субсидировавшего поездку отца: «Я бесконечно счастлив за тебя, что тебе удалось осуществить давно задуманную мечту, и уверен, что никто, как ты, не способен более глубоко оценить всю прелесть и неподобаемую красоту Рима и, вообще, Италии. Представляю себе, сколько стихов ты сочинил, будучи одухотворен столь волшебным зрелищем»[3].

---

[1] Маковский С.К. Сад Корсини//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 131.
[2] Маковский Ю.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 321.
[3] Маковский С.С. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 320.

Однако римские впечатления Маковского не ограничились созерцанием древностей. Он посещает музеи и театры, в частности, все четыре балетных спектакля гастролировавшего в здании Римского оперного театра Нью-Йоркского балета Баланчина. Его письмо Форштеттеру, навеянное этими гастролями — серьезный и глубокий материал об истории балета, достойный публикации в любом европейском издании: «Вы знаете, конечно: когда какое-нибудь искусство доходит до технического, как принято говорить, совершенства, оно тем самым пробуждает в нас чувство потустороннего. Отсюда — так называемая мистика красоты. Разумеется, в данном случае под «техникой» надо разуметь нечто большее, чем автоматическая умелость или ремесленное мастерство: всякое совершенство граничит с вдохновением, и чем искусство сложнее, тем неотделимей от техники этот элемент наития и, с другой стороны, тем нужнее наитию техника... К такому искусству принадлежит балет — соединение телесного движения, мистической выразительности и музыкальных ритмов. Вот почему такое значение приобрели в нем приемы «классического» танца, с многолетней выучкой тела, всех его мускулов и суставов, с выработкой гибкости и чувства равновесия, с преодолением телесной весомости и доведением силы до грациозной легкости. «Классическая школа» нужна для достижения совершенства в танце. Но этим дело не исчерпывается, как долго полагали балетмейстеры даже у нас, в «императорском» балете и в его питомнике — Театральном училище. Дело не исчерпывается чисто гимнастическим опытом. Его мало даже для того, чтобы ритмически точно танцевать «под музыку». Тем более — чтобы «танцевать музыку», т.е. сливать танец с музыкальным сопровождением так, чтобы телесное движение являлось как бы воплощением музыкальной фразы (а не только попаданием в такт). Тут нужна музыкальная культура, которой вовсе не было даже у очень талантливых танцовщиц и танцовщиков доброго старого времени.

В сущности, только в начале этого века теоретики балета стали задумываться над проблемой органического соединения танца и музыки. Толчок был дан Далькрозом с его «ритмической гимнастикой», отчасти и Айседорой Дункан, исключительно музыкальной любительницей античной пластики, пленившей любителей танца своим исполнением Шопена (по преимуществу), а также книгами Дельстарта, которые усердно комментировал у нас князь Сергей Михайлович Волконский, убежденный далькрозист и тонкий меломан. Вскоре начавшиеся «балеты Дягилева», конечно, тоже содействовали этой музыкальной культуре балетного исполнения. Разве небывалый успех «Половецких танцев» Бородина, в постановке Фокина, не обязан главным образом этому вхождению духа музыки в балетную динамику? Началось вскоре

и хореографическое исполнение целых симфоний. Наследники Дягилева на Западе после Шопена и Шумана перешли и на Бетховена, и на Баха, и на множество старых и новых композиторов. Отдельные куски этих симфонических постановок бывали удачны, но во всяком случае никогда не удавались они так, как балеты с музыкой, специально для них написанной или приспособленной для балетного спектакля (например, «Шехерезада» Римского-Корсакова). И причина понятна: исполняя симфонии, приходилось танцевать музыку, а не под музыку, чего все-таки ни одна балетная труппа, по-моему, не умела. На всех этих балетных симфониях я страдал от какого-то рокового несоответствия танца и музыки, от ритмических их несовпадений, от обнаружения того недостатка, которым страдали все балетные сцены, от грубости ритмического синтеза. В большинстве случаев и артисты, и сам хореограф слушали музыку «одним ухом», а дирижер калечил композитора, подыгрывая солистам.

Балеты Баланчина впервые показали то, чем должен быть танец, слитый с музыкой, танец, дисциплинированный музыкальной культурой исполнителей. Меня удивляет, что именно это достижение Баланчина не было достаточно замечено критикой и потому недостаточно оценены и исследованы удивительные качества его школы»[1].

Впервые после длительного перерыва попав в Рим, Маковский задумывает новую книгу стихов, в которую должны войти и римские впечатления. «Набираюсь настроений для рифмованных строк, — пишет он М.В. Абельман. — После Рима все прежние стихи мои показались мне удивительно слабыми... Теперь, если не какие-нибудь исторические ужасы, каждый год уже наверно буду ездить в Италию — на родину нашего духа»[2].

Римский цикл стихов он отправляет частично в «Новый журнал», частично в только что организованный журнал «Опыты» и объясняет Юлии Павловне: «Очень важно для книги, чтобы журналы обо мне напомнили читателям (в конце концов, знающим меня очень плохо как поэта). Вот причина запоздания этого сборника с моими «римскими» стихами»[3].

Весной 1953 года обе подборки «римских» стихов были опубликованы. В июне выходит и книжка. Первоначальное название «Зарницы» не очень устраивало автора. Существенной частью сборника были стихи, навеянные путешествиями, поэтому окончательным стало название «На пути земном», как бы объединившее и путешествие по жизни,

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Маковский С.К. — М.В. Абельман. — Там же, ед. хр. 93.
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 115.

и путешествие по странам. Вскоре Маковский пишет Форштеттеру: «Очень был занят я также рассылкой моей книжки. Зато много получил очень милых ответов, и начинаю верить, что и в наш прозаический век все же нужны рифмованные строки»[1].

Ответные строки чаще всего были действительно очень теплыми. Юный друг и ученик Маковского Игорь Чиннов написал: «Очень обрадовало Ваше письмо, очень обрадовали и стихи: спасибо. Спасибо в особенности за то, что хотите моей критики. Это большая честь, благодарю»[2].

Профессиональным критикам следует отдать должное: сборник «На пути земном» они не оставили без внимания. Как всегда, среди них был «официальный оппонент» Сергея Константиновича Г. Адамович: «Стихи Маковского обнаруживают рыцарскую верность «прекрасной даме поэзии», а внушена эта верность страхом, как бы с прекрасной дамой не повторилась история, рассказанная у Блока: как бы богиня не стала уличной девкой»[3].

Не привыкший к таким выпадам Маковский (трудно понять — хвалит или хулит?), посылая пачку рецензий Юлии Павловне, сопроводил ее таким письмом: «Я придаю очень небольшое значение таким высказываниям и абсолютно не уверен, что комплименты мною заслужены, другими словами — что поэзия моя останется, а не умрет вместе со мной, как тысячи и тысячи других поэзий. Ведь в этом и только в этом весь вопрос. Другого мерила художественной ценности нет. В следующий раз пошлю тебе еще одну критику на мой последний сборник — Адамовича — только что появившуюся в «Новом русском слове». В этой «бочке меда», сама увидишь, порядочная «ложка дегтя»... К сожалению только — очень туманно сказано, не всякий поймет. Но я понял и принял к сведению»[4].

Следует отметить, что большинство отзывов не содержали «ложки дегтя». П.С. Ставров, часто рецензировавший книги Маковского, отметил, что «мудрость жизненного смирения роднит поэзию Маковского с тютчевскими настроениями. Это не влияние поэзии большого мастера, а какая-то перекличка с Тютчевым-человеком»[5]. Одним из подтверждений этого тезиса он считает стихотворение сборника «Тютчеву».

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Чиннов И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 479.
[3] Адамович Г.В. Новые стихи//Новое русское слово. — 1953. — 4 октября.
[4] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 115.
[5] Ставров П.С. «На пути земном». — Там же, ед. хр. 701.

На память древнюю ты наложил печать,
ты заклинал тоску: «Учись молчать, молчать,
для тайны, все равно, признанья не найдешь,
словами сон развеешь и — солжешь.
Но память древняя ответила: «Поэт,
не говори, что слов тайноречивых нет,
дремучую тоску молчанью не учи,
в подземной тишине — поют ключи.

«Он пишет как бы «по-старинке», сознательно отметая достижения и «открытия» поэтики последних десятилетий, — считает Ставров. — Достижениями этими пользуются многочисленные поэты часто в каком-то массовом порядке... Хоровое пение, конечно, имеет свои достоинства, но отнюдь не в поэзии. В поэзии значительны и интересны только солисты. Сергей Маковский принадлежит к солистам»[1].

Продолжая эту тему, Э.М. Райс высказывает мнение, что «поэзия старости — самая значительная, самая серьезная, самая совершенная. Только стихи, написанные после пятидесяти лет, носят печать подлинности и ответственности. Всей своей жизнью автор доказывает свое серьезное к ним отношение. Любовь его к поэзии — не переходящее увлечение, а судьба. К этому возрасту личность и слово его отстаиваются, как старое вино.

Мастерство это — не только в умении писать стихи, безукоризненные с точки зрения языка и внутренней гармонии между формой и содержанием, оно обогащено также долгим и глубоким опытом, накопленным за целую жизнь, посвященную поэзии, своей и чужой, любви, труду и размышлению над ней.

Редкие в русской поэзии вкус и чувство меры дают его стихам исключительную, им одним свойственную гармонию внутренней тишины и словесной музыки:

Казалось, что звуки из отдаленья
Веков и веков зовут на покой,
Вся жизнь предстала мне как виденье,
Тень жизни.... Какой-то другой...
Народы и царства, слава, величье —
Давно, сегодня... Забыто... Мертво...

---

[1] Ставров П.С. «На пути земном». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 701.

Вообще у Маковского мало романтизма — мало динамики, силы, порыва. Его темперамент спокоен, ясен, слегка печален, подернут горечью, но его обостренная и гибкая чуткость говорит о любви к жизни и о красоте мира»[1].

Особенно выделяет Райс цикл «Рим», — «быть может, самое прекрасное и значительное, — из всего, что было написано на этот излюбленный и изношенный поэтами сюжет. Читая римские впечатления Маковского, мы впервые замечаем все, что было условного и книжного у его бесчисленных предшественников. Эти стихи смело выдерживают сравнение с «Римскими огнями» Вяч. Иванова и, если уступают им в сгущенности, превосходят их предельно глубоким проникновением в самую сущность Рима.

Неотвязней и угрюмей
Всех тревог о дне земном
Было что-то в этом шуме,
В этом плаче за окном...

Кто умел так слышать римские фонтаны, будет отныне впредь постоянным спутником всех российских паломников в город Гоголя, Аполлона Григорьева, Блока и Вячеслава Иванова и займет прочное место в одном ряду с ними»[2], — заключает автор.

Давний друг Маковского Е.А. Зноско-Боровский высказал критические замечания в личном письме. «Ку-ку» кукушки — некрасиво», — пожурил он автора и добавил: «По моей скверной привычке я стал немедленно подсчитывать краски. 22 из 39 страниц: что же, не так мало. Между тем, стихи производят совсем бескрасочное впечатление. Объясняется это тем, что большинство стихотворений лишены красок, которые объединены в нескольких стихах»[3].

Объективно Зноско-Боровский прав: Маковский редко называет краски предметов, считая это ненужным — любой читатель знает, что небо голубое, кипарисы зеленые, ландыш и мрамор статуй — белый, и представляет их таковыми без подсказки. Другое дело — такие определения, как ослепительный, прозрачный, сверкающий, серебристый, сияющий, туманный, яркий. Они-то и способствуют созданию образа леса, луга или того же древнего Рима. Причем «серебристым» может быть и ландыш, и журчание фонтанных струй. Звуков в поэзии

---

[1] Райс Э.В. Поэзия С.К. Маковского. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 699.

[2] Там же.

[3] Зноско-Боровский Е.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 239.

Маковского множество, и чаще всего — это звуки воды. Его воды журчат, льются песней и плещут; дожди мелко барабанят, водопады грохочут, потоки глухо клокочут, смутно ропщут и упорно шумят, ключи поют, фонтаны бормочут и шелестят струями, золотом звенит тишина... Стихией воды поразил Маковского древний Рим. Наверное, поэтому так удачен оказался его римский цикл.

По-разному здесь воды плещут:
то серебристым говорком,
то льются песней, то кругом,
глуша все звуки, буйно хлещут.
Вода, вода! На горный склон
спешат потоки отовсюду,
и внемлет их живому гуду
молчание былых времен.
Ключом, сверкая, струи бьют,
плюются сказочные гады,
грохочут, пенясь, водопады
и дымной влагой обдают.
Из зевов мраморных фонтаны
взлетают дугами везде,
и отражаются в воде,
двоясь, и кедры, и платаны.
Но есть аллеи: глухо в них,
там кипарисы вековые
о мертвых думают, чужие
тревогам и словам живых[1].

Высоко оценил сборник «На пути земном» критик «Русской мысли» А. Шик. Он отметил, что «стихи Маковского всегда красивы, полны словесного очарования; язык его цветист, образен; рифмы и размеры разнообразны, богаты, напевны. Поэтому весело и радостно, когда «белеют ландышами травы», когда «закудрявился лес весенний», когда «осенняя лазурь слепит глаза». Перечитывая стихи



Рим.
Фонтан наяд

[1] Маковский С.К. Тиволи//Новый журнал. — 1953. — № 32. — С. 131-132.

Маковского, удивляешься, что мечта его: «Только б не угасла в сердце золотая заводь», — осуществилась»[1]. Другой литературный критик А. Иваск отметил, что основные темы сборника — лето и Рим и, процитировав строчки из цикла «Лето»:

Нынче я не жду улова, —
Разве ёршик? И не надо.
От затишья золотого
На душе и так отрада, —

выразил восхищение: «Как хорошо, что есть ёршик русского лета и струи вечного Рима!» — и добавил: «Как хорош мир, — внушает он. Но есть и грусть в его поэзии — светлая грусть»[2]. П.С. Ставров сравнил сборник «На пути земном» с «Собранием стихотворений» 1905 года и пришел к выводу: «Усовершенствовалась, конечно, техника, углубилось лирическое чувство, появилась мудрость возраста, но мироощущение осталось то же. Поэт видит и ощущает себя и все окружающее в двух планах — в нашем земном и в плане «мира иного». Это свойство роднит поэзию Маковского с Анненским, — в очередной раз подчеркивает Ставров и в качестве доказательства приводит программное стихотворение:

Есть на пути земном рубеж,
за ним — всё призрачней земное:
и те ж виденья, и не те ж,
и грусть, и счастье — все иное.
Уходит сердце в глубину,
немыслимое прозревая,
всепримиряющему сну
себя невольно отдавая[3].

Свойственное поэту чувство примирения со всеми земными скорбями отмечает и А.В. Руманов. Цитируя «Птицу певчую» (наиболее часто воспроизводимое критиками стихотворение), и в частности его последние строки:

И сердце жалостью безмерной сжато,
и вечность о прощении молю
за то, что мало я любил когда-то,
что мертвых я сильней люблю, —

---

[1] Шик А. «На пути земном» Сергея Маковского//Русская мысль. — 1953. — 1 июля.

[2] Иваск Ю. Сергей Маковский. На пути земном. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 705.

[3] Ставров П.С. На пути земном. — Там же, ед. хр. 701.

Руманов заключает: «Это высокая и чистая поэзия, чуждая суетливости и стихийной взволнованности. Полное соответствие между словом и мыслью, мыслью и чувством. Красота уподобляется Добру. Добро сливается с Высшей Силой. Его Аполлон молится Высшему Разуму, и купол его Храма — Любовь»[1].

К сожалению, не вся Европа руководствовалась в начале 50-х годов принципами Разума и Добра. Особенно тревожные вести доносились с Востока — как ближнего, так и дальнего, азиатского. Подруга Юлии Павловны княгиня Галли Щербатова оплакала было сына — директора завода в Праге, арестованного новыми властями. «Выплакав все слезы, получила известие: жив»[2]. А следом — опять грустное письмо Юлии Павловны: «В Индокитае убит Анненков Сергей, сын моей приятельницы Елизаветы Николаевны Анненковой (75 лет, почти глухая и слепая). Любовь взаимная с сыном была поистине исключительная; ежедневно получала письма с поля брани; несколько дней новостей нет; мать предчувствовала недоброе, приходила ко мне выплакивать горе. Два дня тому назад — официальное извещение. Ее состояние душевное неописуемо... Была официальная панихида с французским и русским флагами, торжественная молитва em Сильвестра и нашего. Я горько плакала, глядя на состояние Елизаветы Николаевны. Да и я любила с детства ее сына. Ему теперь было 42 года»[3].

Но в Париже, Лондоне, Риме внешне все было респектабельно, спокойно и располагало к путешествиям. По приглашению Форштеттера, работавшего тогда в Лондоне, Маковский решает навестить туманный Альбион и отправляется в консульство за визой. С присущим ему юмором он описал этот визит в письме другу: «Тут обошлось без формальностей, но очень симпатичная и серьезная англичанка (по-видимому, на положении консула) долго расспрашивала меня: зачем я еду и кого знаю в Лондоне. Я объяснил, что еду, чтобы любоваться художественными сокровищами ее родины, а из «знакомых» могу назвать только герцогиню Кентскую, которую знал еще девочкой в Париже, и Великую княгиню Ксению Александровну — с обеих мой отец писал портреты. Я был представлен им еще в Крыму... После этого дама-консул стала что-то долго писать, и когда я спросил, могу ли я рассчитывать, что получу визу до 23 июня, улыбнулась и ответила: «Вы уже ее имеете, надо только уплатить 1200 франков», что я тут же и сделал»[4].

---

[1] Руманов А.В. Творчество и благодать // Новое русское слово. — 1954. — 25 июня.

[2] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 328.

[3] Там же.

[4] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.

Поездку пришлось отложить, так как Форштеттера срочно отправили в командировку в Люксембург. Друзья назначили встречу 20 сентября во Флоренции, и 15 сентября Маковский снова едет в Италию. Вернувшись к Рождеству домой, он снова с головой окунается в культурную жизнь Парижа.

«18.01.54. Был я также с Люсей на «Дягилевском фестивале», организованном Лифарем. Было не слишком интересно, но все-таки вечер прошел приятно в обществе чрезвычайно элегантной дочери (черное шелковое открытое платье). На вечере встретил Сергея с Жижи. Еще одно развлечение — предстоящий концерт дирижера Клемперара (друга Элькан). Буду ходить на репетиции и попаду на вечер»[1].

«28.02.54. Я сейчас под впечатлением версальского фильма Саши Гитри и (особенно!)реситаля совершенно сверхъестественного советского пианиста Emile Guillels. Ничего подобного по виртуозной музыкальности просто никогда не было»[2].

Концертно-театральная мозаика, зафиксированная в письмах, не удивляла адресатов: о том, что Сергей Константинович чрезвычайно легок на подъем, знали и друзья, и родственники. Но порой он поражал и их. В январе 1954 года Маковский пишет Форштеттеру: «А занят я сейчас больше всего, — представьте себе, — не стихами и не статьями и не корректурой, а историей искусства. Меня увлек за собой Бундиков, и я записался в Ecole du Louvre. Захотелось возобновить в памяти то, что я хорошо знал когда-то, еще в России. А кроме того на этих лекциях в Лувре очень приятная женская «атмосфера», совсем другие типы девушек, чем те, которых я встречал, например, у Ивана. Доверчивые, начитанные и любознательные. Много между ними и хорошеньких... Живопись — какое преображающее зеркало прошлого. Странно сказать, но удивительные полотна прошлых столетий вернули мне какую-то бодрость и веру в свои силы. Любуюсь и благодарю Создателя, что до сих пор не утратил способности бескорыстного увлечения»[3].

Круг его «бескорыстных увлечений» распространяется и на стихи. Во Флоренции он читал Форштеттеру своих «Сестер», но не подарил, хотел еще пошлифовать. Позже прислал письмом.

I

Когда к тебе она придет,
когда тебе протянет руку,

II

Их две, отвека две сестры.
У младшей — явь, у старшей — тайна

[1] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 115.

[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.

[3] Там же.

с собой куда-то позовет,
за долгую жалея муку;
когда к устам твоим уста
она приблизит ледяные,
и отуманит темнота
дела и помыслы земные,
минувшего не береди,
ее не оскорбляй испугом.
Доверчиво за ней иди,
как за давно желанным другом.

и запредельные миры,
в которых все необычайно.
Одна пронзительно светла...
Но у нее слепые очи.
Другая — как немая мгла
тысячеокой звездной ночи.
Не бойся старшей. Покорись,
возьми протянутую руку,
а младшей молча улыбнись
на выстраданную разлуку[1].

Под стихами — приписка: «Вот мои «Сестры» (в несколько переработанном виде), которых Вы просили прислать Вам». Но и после этого поэт продолжает работать над уже, казалось бы, готовыми стихами. Через десять дней после их отправки он пишет Форштеттеру: «Жму Вашу руку за такой, не заслуженный мною, хороший отзыв о моих «Сестрах»... Но когда будете в Париже, я передам Вам другой вариант... который мне представляется более «окончательным». Вы знаете, как я люблю обрабатывать написанное»[2].

В начале 1954 года Маковский начинает формировать новый сборник стихов, уже седьмой. «Толчком к работе, — объясняет он матери, — является и только что появившаяся книга «Чеховского издательства», антология русских поэтов-эмигрантов под заглавием «На Западе»... Мне (моим стихам) уделено почетное место и, главное, выбор сделан хороший. Я непременно пошлю тебе эту книгу, как только прочтет ее Терапиано (с целью написать рецензию)»[3].

Вскоре подборка его новых стихов появляется и в «Новом журнале». Три стихотворения объединены рубрикой «Ночью» и образом «потусторонней тьмы». Его составляющими снова становятся «ползучий грохот города», влившись в который, человек становится призрачной частицей бурного потока, который

подхватит, оглушит, сомнет и бросит
куда-то за предельную черту,
в уничтожающую пустоту.
Там исчезают тени, души, лица...

Человеческая жизнь — лишь миг в течении этого потока, — считает Маковский и предваряет стихотворение «Миг» словами Гёте: «Der Augenblick ist Ewigkeit».

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Там же.
[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 115.

И странно стало мне
на темной глубине
от неба и земли
вдали, вдали, вдали.
Я плакать был готов,
кого-то звал без слов
и силы я напряг,
чтоб разомкнулся мрак.
И вспыхнул, и постиг,
что вечность это миг,
во мне зажегший свет, —
что смерти в смерти нет[1].

Тема жизни и смерти звучит и в стихотворении «Одиночество», — тоже грустном, но, пожалуй, самом светлом в подборке:

На одиночество не сетуй:
безумны люди, суетно с людьми.
Мечты, ничьим участьем не согретой,
суровую печаль, как дань, прими.
Грусть нелюдимая довлеет
взывающим о мудрости сердцам.
Великое в уединенье зреет
не только здесь, но, может быть, и там.
Как знать? Во тьме потусторонней
он будет длиться, нелюдимый сон,
и там еще, быть может, непреклонней
на одиночество ты обречен[2].

Грустные мысли о близком конце жизни, о старости, об одиночестве отодвигались путешествиями, и, как ни странно, в Париже, среди детей, друзей, заботливых хозяек Абельман и Элькан он часто чувствовал себя одиноким, а в путешествиях это чувство исчезало — то из-за переполненности впечатлениями, то из-за того, что почти всегда в путешествиях его кто-то сопровождал. Так, часть второго путешествия по Италии он провел с Форштеттером, другую — с давним приятелем А.А. Трубниковым, тоже увлекавшимся древностями. Ему Маковский посвятил одно из лучших стихотворений второго итальянского цикла — «Тринакрия» — своеобразный поэтический репортаж с древней Сицилии.

---

[1] Маковский С.К. Миг//Новый журнал. — 1954. — № 36. — С. 125.
[2] Там же. — С. 124.

Психеи средиземной колыбель,
страна богов, священная досель
Тринакрия, как стала ты близка мне!
Три моря, горы, камни. Камни, камни...
Они живые. Помнят всё. Молчат.
Чего-то ждут. В какую даль глядят?
От этих статуй и столпов открытых
и капителей из дворцов забытых
такая тишина... Как вздох времен —
восставший прах, окаменелый сон.
Со стен акрополей, весь день, овеян
тенями приснопамятных Ахеян,
я вижу их: герои и цари,
едва причалив, строят алтари,
в горах стучат их медные секиры,
и солнце чаши золотит и лиры.
А чуть стемнело, огибает мыс —
вон там, на корабле своем Улисс.
И чудится — насторожились стены:
у скал вдали поют еще сирены.
Тринакрия, — о, сколько с той поры
разоров, бед! Здесь рушились миры,
в пустыню брег набеги обращали,
и гавани твои — как обнищали!
А там, в родных горах, что ныне там?
Черно везде, голо. И по тропам
иссохлые от вековой разрухи,
горбатые на осликах старухи...
Но вот — не странно ли? — всё остров жив,
Пожалуй, весел. Беден, да счастлив.
И то сказать, его земля приветна:
и берега, и горы, даже Этна.
И жизнь — что встарь... Пускай суровый крест
изгнал богов, — живут еще окрест,
верна векам наследственная вера:
Праматерь с сыном на руках, Церера,
всё царствует (века оберегли)...
Она, она, печальница земли
в часовенках, с лампадою бессонной,
на всех путях утешною Мадонной[1].

[1] Маковский С.К. TRINAKRIA//Новый журнал. — 1955. — № 40. — С. 94.

Путешествие по югу Европы продолжилось и в 1954 году. Побывав у матери в Ницце, Маковский посетил Марсель, а оттуда направился на испанский остров Мальорка.

«Джабель-Дира» отошел ровно в 12 дня, — пишет он в Париж М.В. Абельман. — Длинный мол марсельского порта, какие-то крепостные сооружения, доки и за ними рассыпанный по берегу город и горы вдали тихо уплывали на север и, наконец, одна вода осталась, зеркальная, невозмутимая, с едва заметными морщинками и убегающими от бортов кружевными веерами пены. Я не мог оторвать глаз от этой нежно-сияющей тишины; так до вечера, после плотного завтрака, и не спускался в каюту. Долго сопровождала пароход стая чаек, подлетавших так близко к нему, что были видны их белеющие на солнце грудки и длинные желтоватые клювы. Они реяли и парили, высматривая в воде добычу, и вдруг опускались на нее и блестели белыми точками и взмывали опять, медленно шевеля крыльями, казавшимися снизу дымчато-синими.

Воистину «волшебная сказка» началась с восходом солнца. Только зарозовело море, вдали показались берега Мальорки. Вскоре гигантским амфитеатром возник на ней город с силуэтом необычайного своего собора на холме справа, и не менее необычайным... замком короля Якова I — налево. Я не помню, чтобы какая-нибудь гавань (а сколько я их видел) произвела на меня впечатление такой, уходящей куда-то в века романтической прелести»[1].

Из Пальмы-де-Мальорки Маковский перебрался в континентальную Испанию, избрав маршрут Барселона — Мадрид — Севилья — Толедо — Леон — Сан-Себастьян. И снова идут в Париж письма с «путевыми заметками», то краткими : «Спутница в поезде, девушка лет пятнадцати, совсем писаная красавица, соскочившая с холста Мурильо», — то подробными, как путевой очерк: «Каталонский пейзаж в окне мелькал однообразный, пустынный, почти лишенный растительности: точно холмистое дно убежавшего моря. Грядками чередовались эти не то известковые, не то песчаные холмы, воистину «пузыри земли», вздутые плеши, покрытые низким кустарником; растет он пучками и они — как бородавки на этих вздутьях... Цвет преобладает желтовато-серый, цвет жженой земли, какой встречаешь на полотнах Зурбарана; на фоне дымчато-синего неба и в обрамлении ярко-зеленых рощиц и огородиков этот прогретый солнцем каменистый прах создает неподражаемую «испанскую гамму»[2].

---

[1] Маковский С.К. — М.В. Абельман. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 93.

[2] Там же.

Приехав рано утром в Мадрид и наскоро забросив чемодан в отель Веракруз на Calla Victoria, он отправляется в Прадо и до закрытия музея обходит все 79 залов. Вечером подводит итоги экскурсии: «Слов нет, все больше клонит меня от живописи Возрождения к готической иконе. Иногда просто раздражает театральная эффектность корифеев Ренессанса — все эти красиво позирующие тела, обвитые волнистыми тканями, разлетающиеся голые ноги и руки, атлетические торсы и драматические выражения лиц у мучеников и мучителей, у апостолов и притворяющихся мадоннами красавиц-натурщиц. В большом церковном искусстве, скажем — XIV века, от языческого погибшего мира, с его культом физической красоты, осталось ровно столько, чтобы воплотить красоту духовную, без всякой невольной и вольной лжи и потакания мегаломании и роскоши папского престола. Эта живопись, воистину, увенчание христианской культуры. Она останется прекрасной навсегда»[1].

По дороге из Испании Маковский сильно простужается, врачи сначала определяют плеврит, потом возникает подозрение на туберкулез. Этому диагнозу он не верит, но лечение, назначенное врачами, помогает плохо. Тревожили сообщения о болезни матери. В январе 1954 г. у Юлии Павловны был юбилей, ей исполнилось 95 лет. О том, как прошел праздник, она написала сыну: «Поздравления со всего света. Далекие друзья, как Наумовы из Бразилии, Дина и Юрий Языковы из New-York, баронесса Melenhausen из Америки. Горячие пожелания жить долго... Приехали Нина и Володя Маковские, стали читать письма и телеграммы, кто-то прислал цветы. Вдруг в 11 с половиной является княгиня Галли Щербатова, нежная и ласковая, и флакон Chanel, за ней одна дама с цветами и письмом от графини Толстой — Милославны... При ней пришла Анна Оболенская с цветами, за ней Ольга Кантакузен — с тюльпанами... Вышло нарядно и красиво... Сегодня я получила еще несколько писем. Была Мещеринова с цветами и Нарышкина с конфетами. Хорошо, что я не плачу по пустякам, но все же растрогана»[2].

Это был последний день рождения Юлии Павловны. О последних днях ее жизни рассказывает хроника событий, содержащаяся в письмах С.К. Маковского Форштеттеру:

«14.11.54. Дети заняты теперь моей матерью, у которой после падения сделался апоплектический удар, и она теперь в клинике, бедная, между последней жизнью и смертью. И это сознавать очень тяжело...

[1] Маковский С.К. — М.В. Абельман. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 93.

[2] Маковская Ю.П. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 328.

17.11.54. Сегодня пришло письмо из Ниццы — известие от брата, что мама совсем при смерти. Так я ее больше не увижу. Тут и раскаяние: не сумел, как следует, украсить ее последние годы...

26.11.54. Третьего дня мама скончалась (23.11) — как только по ее желанию привезли ее из клиники в ее квартиру. Уснула и не проснулась.

Оба сына с женами и дочь отправились в Ниццу на похороны. Покоиться она будет на ниццком кладбище Кокань.

29.11.54. С годами все больше вижу, что мудрость жизни — в прощении к другим и в строгости к себе»[1].

Перед новым 1955 годом Маковский наведался к парижскому светилу профессору Куриятскому, и он отменил все не помогающие выздоровлению способы лечения, все прежние диагнозы, обнаружив застарелую пневмонию, и посоветовал поехать на юг, в горы. Подруга Юлии Павловны И. Грабовская по-прежнему жила в Грассе. Маковский поехал к ней и оттуда заехал на могилу матери, повстречался с братом, взглянул на повзрослевшую Полеттку — позднее дитя Владимира и Нины. После смерти матери именно младший брат («Сидорка голопупенький», принятый Великим князем Алексеем Александровичем из серебряной купели — кто бы мог подумать?) станет основным исповедником и утешителем Сергея Константиновича. Стоит старшему брату пожаловаться на детей, мол, обещали денег и забыли о своем обещании, как Владимир тут же шлет письмо: «Иван, Сергей и Люся конечно не без греха, но бывают дети значительно хуже. И, наверно, они тебя любят, но жить не умеют, — им не хватает, как это ни странно, из очень больших заработков»[2].

Конечно, в этом неумении жить Маковский чувствует и свою вину — детство всех троих прошло в закрытых учебных заведениях на полном пансионе. Мать не всегда имела возможность видеть их даже в каникулы — работа медсестры по вызовам и сиделки отнимала у нее фактически все свободное от сна время. Стараясь восполнить недостаток воспитания, она ссужала сыновьям большую часть своей зарплаты, не особенно надеясь на возврат. Дети и сами рано начали подрабатывать, Иван, например, еше школьником подтанцовывал в дансинге.

Письма младшего брата успокаивали. Искренне радовался Владимир и литературным успехам старшего брата. Его короткие простые письма вносили в душу умиротворение: «Лишь вчера я получил... твою книгу, — большое, сердечное спасибо, мой родной. Пожалуйста, пиши

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

[2] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 318.

мне чаще — мы очень Тебя любим и постоянно говорим о Тебе. Целую Тебя крепко. Твой любящий Володя»[1].

Таков был отклик на седьмую книжку стихов, вышедшую, в отличие от всех прочих, парижских, в Мюнхене. «Хорошая тема — «В лесу», — пишет В.И. Поль, прочитавший корректуру сборника и, цитируя автора, добавляет, что его могут «позвать», пригласить заглянуть туда, «за звездный занавес», поэтому приходится приводить в порядок бумаги и музыкальные наброски. Владимиру Ивановичу сборник «В лесу» был особенно близок — он нашел в нем пейзажи своего Thoiry и отголоски мыслей, высказанных им и Маковским во время прогулок по его аллеям и по лесным дорожкам Ивановой дачи, где они тоже бродили вместе.

Впрочем, в письме Форштеттеру из Гамбурга Маковский предложил и второе толкование названия: «Скоро Вы получите мой седьмой сборник стихов, который я называю «В лесу», по стихам, написанным в S-t Légér летом... Но можно толковать и «символически». Все мы, в сущности, «как в лесу» сейчас. Окончательно заблудился мир»[2].

Откликов на сборник «В лесу» было немного. Может быть, потому, что книжка вышла в Мюнхене, а армия критиков в основном была сосредоточена в Париже. К.Д. Померанцев отметил, что каждая книга стихов — это прежде всего человеческий документ, откровение о внутреннем мире человека: «Стихи выражают именно **его** любовь, его единую неповторимую личность»[3]. Как главное достоинство сборника Померанцев назвал искренность чувств автора и сделал вывод, что «В лесу», безусловно, лучшая книга стихов С. Маковского и одна из лучших, написанных в эмиграции»[4].

Ю. Терапиано отметил «тютчевскую остроту ощущений» и огромные заслуги Маковского как редактора «Рифмы» в развитии эмигрантской поэзии — «не меньше, чем во времена «Аполлона», в которые Маковский начал печатать тогдашних молодых: Осипа Мандельштама, Анну Ахматову, Гумилева, Георгия Иванова»[5].

«В стихах Маковского все дышит старой русской культурой, с ее стремлением к «границам естества, где в музыку и в пламя духа преображаются слова»[6], — отмечал критик С. Невский.

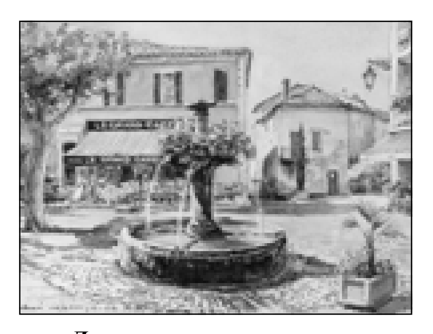
Между тем Маковский продолжает «преображать слова в музыку и в пламя духа». На отдыхе в Сен-Поле он пишет стихотворение

[1] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 318.
[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — Там же, ед. хр. 123.
[3] Померанцев К.Д. Искренность и поэзия. — Там же, ед. хр. 698.
[4] Там же.
[5] Терапиано Ю. Новые книги//Русская мысль. — 1956. — 14 апреля.
[6] Невский С. Книги о нашем народе//Русская мысль. — 1956. — 1 июня.

«Элегия», посвященное М.А. Форштеттеру, и сообщает ему, что «Элегия» будет опубликована в новой, восьмой книге стихов — «Еще страница». В «Элегии» тоже есть строки о конце жизненного пути, но оно необыкновенно светлое — от яркого солнца, голубого моря и прозрачных струй фонтанов, так любимых поэтом.

Сверкает яро солнце юга,
но низкорослые дома
вползли по скалам друг на друга,
и в узких переулках тьма.
Когда скитаться в них устану,
скамью знакомую найду,
или на площади к фонтану
присяду. Вдохновенья жду.
От струй журчащих водоема —
всепримиренная тоска.
Из каждого пустого дома
глядят минувшие века.
Лепечут струи, вспоминая,
о всем, что время унесло,
и эта песня водяная
мне говорит: «Ушло, ушло».
Уйду и я. Всё тень на свете,
и этим струям долго ль петь?
Лишь солнцу юга вечно светить
и в далях морю голубеть[1].

Когда сборник «Еще страница» вышел из печати и Сергей Константинович послал одну из книжек В.Н. Буниной, она отметила именно это стихотворение: «Вспомнила было: «Кругом из каждой щели дома глядят минувшие века»... Ведь там мы бывали, знали каждый дом, улицу. Уже этого больше никогда не увижу. А «Мистраль», как верно: «Пальмы ярче, выше стали»... Да не мне указывать такому мастеру, что хорошо. Вы сами знаете»[2].



Лепечут струи, вспоминая,
о всем, что время унесло...

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Бунина Н.А. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 162.

Брат Владимир, по словам Елены, «очень родственный, очень верный наш», обеспокоенный «кладбищенскими» настроениями Сергея, пишет: «Большое спасибо от Нины и от меня за твою восьмую книгу стихов с ласковыми словами любящих тебя антибцев. Стихи эти чудесны, но преждевременны, т.к. тебе еще долго, долго надо жить всем нам на радость и русскому слову на пользу, так хорош твой язык»[1].

Тепло оценили книжку юные друзья поэта. Одним из первых, как всегда, откликнулся из Мюнхена Игорь Чиннов: «Какой Вы неутомимый! Вот уже восьмая книга стихов — и ведь «подавляющее большинство», как выражаются, написаны в самые последние годы. В них редкое достоинство — они не стремятся «казаться», ни за что иное себя не выдают. Вы не гонитесь за модой, и если Вам хочется написать стихотворение так, Вы его пишете так, не задаваясь вопросом, не «устарело» ли это, не акмеизм ли это или еще что-нибудь»[2].

Осенью Маковский получил письмо от Татьяны Смирновой из Ниццы, которая любила и пропагандировала его стихи. Татьяна Александровна сообщила поэту, что Литературное общество Ниццы отметило его 80-летие. «Председатель сказал о Вас маленькую речь, где обрисовал Вас как прекрасного поэта и культурного человека, каких, увы, уже мало остается в нашей эмиграции. Собралось человек сорок, все аплодировали и единодушно просили выразить Вам симпатию и послать привет от нашего общества»[3].

Растроганный поэт послал Татьяне сборник «Еще страница». В ответ она прислала книжечку собственных рассказов и стихов. Поблагодарив поэта за подарок, она отметила: «Как всегда, стихи Ваши безукоризненны, только в них звучит печаль. Она, как и всё в них, красива, но все же печаль... — и добавила: — У нас Вас чтут и высоко ставят как мастера-поэта и одного из немногих представителей нашей русской культуры. На следующем собрании... я прочту несколько ваших стихотворений»[4].

В сборник «Еще страница» поэт включил семь нехарактерных для его творчества зимних стихотворений, очевидно, навеянных воспоминаниями о далекой родине:

Среди дубов, от изморози белых,
печален путь. Ни звука. Вдоль дорог
в буграх и рытвинах заледенелых
весь папоротник пожелтел и лег.

---

[1] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 318.

[2] Чиннов И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 479.

[3] Смирнова Т.А. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 422.

[4] Там же.

Кружится снег над порослью холодной.
Снежинок белый сонм! Глаза закрой:
тебе предстанет пылью, звездам сродной,
в небесных глубях этот снежный рой.

Эта пейзажная лирика была замечена и высоко оценена рецензентами. Критик А. Булд писал, что Маковский — замечательный пейзажист и его, по большей части, миниатюрные зарисовки бывают так исполнены, что по ним можно красками на полотне воспроизвести искусно сделанную словами картину природы»[1].

Как человек новый среди постоянных рецензентов Маковского, Булд (в очередной раз!) отметил сходство поэзии Маковского и Анненского, а постоянный критик Ю. Терапиано, наверное, чтобы быть более оригинальным, написал, что «внутренняя линия», присущая философской лирике, сближает его с З. Гиппиус, но этот жанр менее близок Маковскому, чем чистая лирика»[2].

Впрочем, Терапиано высоко ценил творчество Маковского и к каждой из его книжек, стараясь не повторяться, обращался неоднократно. Через четыре месяца после первого отклика он снова включает «Еще страницу» в обзор новых книг и на этот раз отмечает всегда интересную в его творчестве проблему «вражды-дружбы видимого и невидимого»: «Художник прежде всего обращен к формам, цветам, оттенкам, его орудие — зрение, тогда как поэт, по преимуществу, чувствует, слушает внутренним слухом иррациональную музыку, воспринимает как бы шестым чувством тайный отблеск жизни, любви и смерти»[3].

Особенно полно проанализировал все шесть послевоенных книжек Маковского Эммануил Райс. Он высказал мнение, что неожиданное цветение после перехода автора за седьмой десяток — не случайно. Маковский никогда не переставал развивать свой вкус, накоплять богатейший поэтический и разнообразнейший материал впечатлений, изощрять и совершенствовать свое чутье. «Его утонченное, четкое, сосредоточенное, сознательное, строгое к себе мастерство дало плод в годы, когда другие поэты уже перестают писать или оказываются позади своей эпохи. В этом возрасте человек никогда не берется за новое дело спроста или необдуманно. Такое решение свидетельствует о наличии глубокого и серьезного призвания»[4].

---

[1] Булд А. Критика и библиография. Поэт Сергей Маковский (по поводу его стихов «Еще страница»)//Россия. — 1958. — 7 мая.

[2] Терапиано Ю. Новые книги//Русская мысль. — 1958. — 15 апреля.

[3] Там же.

[4] Райс Э. Поэзия С.Маковского. Машинопись. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 699.

Райс отмечает, что достоинство поэзии Маковского не в силе, не в новизне, не в яркости и своеобразии открываемых им миров, а «в чистоте его голоса, в точности и строгости выражения, выдержанности и сдержанности его манеры и в изощренном мастерстве, насквозь проникнутом литературностью, в хорошем смысле слова. Литературность Маковского именно в том и состоит, что он умеет избегать книжности, подражательности, напыщенности, риторики и декламации. Его искренность выражается не в бурном излиянии страстей, а в чрезвычайно обостренной чуткости ко всякой фальши... Все это вылилось в немногие, чистые, прозрачные до незримости словесные кристаллы. Возможно, что и поэтому поэзия Маковского проходит незамеченной»[1].

В качестве примеров Райс приводит несколько куплетов из санлазаровских стихотворений:

В лесу, на перепутии дорог
заглохших, ветхая скамья под дубом.
Облюбовал я этот уголок
в уединении сугубом.

Чуть шелестит вокруг лесная тишь,
рассказывает сны тысячелетий,
и только слушаешь ее, молчишь
и растворяешься в тепле и свете.

Часовня у разваленной стены
поникла в непробудной дрёме.
На перекрестке — лепет тишины,
струя в чугунном водоеме...

«Несмотря на строжайшую синтаксическую и смысловую выверенность этих строк, — замечает Райс, — они овеяны настроением, выходящим за пределы составляющих их слов — это черта, свойственная поэзии только нашей эпохи»[2].

---

[1] Райс Э. Поэзия С. Маковского. Машинопись. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 699.

[2] Там же.

«Рифма»

Интерес эмигрантов к советской литературе развивался волнообразно. В середине 30-х годов отмечалось понижение интереса, вызванное непониманием того, насколько сильно искажает литература действительные события, происшедшие в стране после 1917 года. Г. Адамович писал тогда: «Изменился быт до неузнаваемости, а человек, на неизменяемости которого мы обычно настаиваем, как на одной из священнейших и глубочайших «наших» заповедей, — как знать, что произошло с ним там, в такой мучительной неурядице, среди таких крушений и «строительств», может быть, он и действительно не изменился. Будем верить, будем надеяться. Но о человеке вообще в советских книгах не пишут, а показывают в них людей, на которых мы поглядываем с любопытством, конечно, но без подлинной заинтересованности. Что они делают? За что борются, по их же пресловутому словечку? Что видят? О чем думают? Откуда их восторг? Откуда их спокойствие, жестокость и забывчивость? Понять умом можно, но понять всем существом... всей кровью, как «свое» — нельзя»[1].

В годы второй мировой войны, когда мир снова заговорил о России, интерес к ее литературе возрос, поскольку только по литературе и публицистике можно было судить, что происходит в этой отважно сражающейся с фашизмом стране. Но советская пресса была кривым зеркалом, поскольку многое скрывала, какие-то факты интерпретировала заведомо неверно. Эмигранты читали советскую прессу, как ребус, сопоставляя факты и цифры со старыми источниками — энциклопедиями, справочниками. Несколько иные подходы были к литературе. Ведущий критик «Нового журнала» Вера Александрова предложила такой метод: не принимать во внимание действия и мысли главных (заказных!) героев, а внимательно присматриваться к второстепенным персонажам рассказов, повестей, пьес, поэм, поскольку они-то и являются выразителями народных дум и стремлений. Александрова

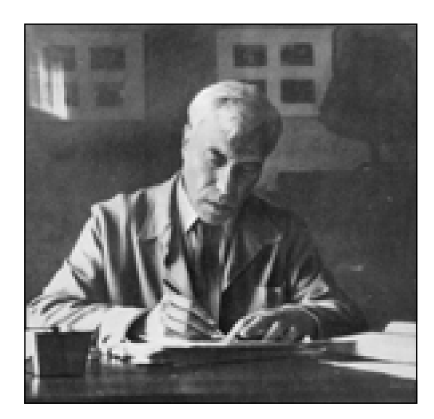
[1] Адамович Г.В. Незнакомка//Встречи. — 1934. — № 1. — С. 17.

назвала их «несогласными гражданами» и, проанализировав их высказывания, пришла к таким выводам:

1) «Люди устали от темпов, от истерики, от громких слов и вечных скачков»[1].

2) «Несогласные граждане» и стоящие за ними массы беспартийных любят противопоставлять официальным планам свои маленькие житейские дела, которые не только кажутся важнее громких и чванливых лозунгов, они оттесняют на задний план официально одобренных героев. Трудом этих миллионов «несогласных граждан» восстанавливаются города, налаживается разоренная войной жизнь. Но всей этой своей трудной бесправной жизнью они горячо голосуют против официального лицемерия о свободной и счастливой жизни»[2].

В юбилейном (40 лет Октября) обзоре советской литературы В. Александрова отметила, что смерть Сталина усилила в писателях и публицистах потребность в свободе творчества. «Ошеломляющий успех романа Вл. Дудинцева «Не хлебом единым» обеспечен был тем, что автор не побоялся с безоглядной симпатией встать на сторону одинокого бедного изобретателя Дм. Лопаткина против целого, прочно слаженного, бюрократического начальства»[3]. Приведя и другие примеры радикальных перемен в художественной прозе послесталинского периода, критик прогнозирует начало нового периода советской литературы, главной целью которого станет борьба за освобождение личности во имя человека. «Пусть могуществен Голиаф, с виду слаб, но духом оказывается непобедим маленький Давид. Он велик своей внутренней правдой»[4].



Б.Л. Пастернак

Именно таким Давидом, сумевшим на протяжении всего послереволюционного сорокалетия сохранить свое творческое лицо, публицисты эмиграции считали Бориса Пастернака. Они ценили автора «Доктора Живаго» за то, что он решился открыто выступить в защиту

---

[1] Александрова В.А. «Несогласные граждане»//Новый журнал. — 1949. — № 21. — С. 149.

[2] Там же. — С. 156-157.

[3] Александрова В.А. К сорокалетию советской литературы//Новый журнал. — 1957. — № 51. — С. 102.

[4] Там же. — С. 104.

человеческой личности, оказавшейся в конфликте с коллективом, пытался опровергнуть лозунг, что счастье коллектива важнее счастья отдельного человека, впервые поставив перед читателем вопрос: а возможно ли вообще счастье коллектива, в котором несчастлив человек?

На Западе роман нравился далеко не всем читателям, например, С.К. Маковскому показались психологически необоснованными и даже порой фальшивыми поступки героев, но, тем не менее, он не отказался написать об этом произведении в «La Réforme», где сформулировал три вероятные причины написания романа:

«— излить свою муку подсоветского раба;

— сказать о любви то, что в идеале больше всего волнует его: поэзия, романтика;

— продемонстрировать уклон к христианскому мировоззрению, наперекор марксизму. Отсюда и тон этих христианских стихов»[1].

«Идейным ферментом», положившим начало «бродильному процессу» в советской литературе, критики русского зарубежья считали статьи Абрамова, Померанцева, Щеглова, которые поставили очень важную проблему «искренности в литературе», выступления Ольги Берггольц о самовыражении в лирике («Личность поэта совершенно исчезла из поэзии; она была заменена экскаваторами, скреперами, каналами, но человек и его человеческие чувства — личность поэта — почти исчезли»)[2]. В статье «Подстриженный Версаль» М. Коряков отмечал, что обе эти проблемы — искренности и самовыражения — имеют одну общую идею — идею личности. Он высказал убеждение, что «это и есть та идея, которая, оплодотворенная христианским откровением о личности — развеет, как солнце, болотный туман марксистско-ленинской бесовщины»[3].

Естественно, работы молодых критиков не могли не подвергнуться нападкам со стороны поборников «партийной литературы». В ответ студенты МГУ выступили с открытым письмом в защиту В. Померанцева, автора статьи «Об искренности в литературе». Говоря похвальное слово в их адрес, М. Коряков впервые употребил слово «шестидесятники» в том значении, в котором оно существует и сегодня: «Кто знает, может быть, эти студенты и есть те новые люди, — шестидесятники двадцатого века, которые несут новую животворящую идею

---

[1] Маковский С.К. Тетрадь с заметками и выписками из статей о романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 72.

[2] Коряков М. Подстриженный Версаль//Новый журнал. — 1955. — № 40. — С. 117.

[3] Там же.

на смену марксистско-ленинской мертвечине»[1]. Прогноз оказался верным. Именно студенты и аспиранты МГУ середины 50-х годов сыграли роль дрожжей в бродильном процессе преобразования советской литературы и критики. Достаточно назвать имена Льва Аннинского, Игоря Виноградова, Игоря Дедкова, Владимира Лакшина, Марка Щеглова, открывших массу новых явлений и десятки новых имен в литературе 60-х годов.

Впрочем, борьба за влияние на молодежь началась гораздо раньше. Татьяна Фесенко писала: «Советская власть понимает, что самой надежной опорой теперь может явиться для нее только молодое поколение, не помнящее ни ужасов ежовщины, ни традиции насильственной коллективизации, не участвовавшее (по возрасту) в минувшей войне, не жавшее руку американскому солдату на Эльбе, не видевшее Европы и вполне искренне уверенное, что жизнь в Союзе — самая счастливая на Земле»[2].

Не отрицая мощного давления официальной пропаганды на творческую молодежь, Вера Александрова выразила уверенность, что достигнуть успеха в этом вряд ли удастся: «Из беглого обзора художественной беллетристики военных лет, посвященной «детям», можно установить одну, более или менее общую черту нынешнего молодого поколения: оно росло, привыкнув с детства жить про себя, пряча от растерявшихся взрослых свои думы; в массе своей оно честнее и прямее своих старших предшественников... оно ненавидит «громкие слова», стыдится их. У этого поколения свои мечты и идеалы, но эти молодые люди не торопятся их высказывать»[3].

Как отрадный отмечали публицисты эмиграции тот факт, что среди молодежи СССР очень велик интерес к книгам-воспоминаниям неполитического характера. Очереди на эти книги в библиотеках растягивались на несколько месяцев, что свидетельствовало: молодежь сама включается в ту связь между минувшим и будущим, из которой вырастает культура. Об огромном интересе к молодежи России вообще и к творческой молодежи в особенности свидетельствовало то, что представители старшего поколения эмиграции исписывали целые тетради выдержками из прозы и поэзии молодых россиян, подчеркивали интересные строки, обменивались своими находками в частной переписке, выступали с публичными лекциями и докладами о молодой

[1] Коряков М. Подстриженный Версаль//Новый журнал. — 1955. — № 40. — С. 117.

[2] Фесенко Т. Производство ненависти//Новый журнал. — 1952. — № 29. — С. 303.

[3] Александрова В.А. Советская литература после XX съезда КПСС//Новый журнал. — 1956. — № 46. — С. 59.

российской поэзии, давали ее анализ в прессе. А. и Т. Фесенко коллекционировали и анализировали в печати неологизмы из произведений о войне: «окруженцы», «котел», «зажигалка», «щель», «рельсовая война», «ястребок», «кукурузник», «катюша», «проголосовали»... В архиве С.К. Маковского хранится толстая тетрадь, озаглавленная «Заметки и выписки из произведений советских поэтов». В ней — удачные строки из произведений мало известного поэта Бориса Весельчакова и очень известного — Константина Симонова. Но, очевидно, любимым советским поэтом у Маковского был Семен Гудзенко. Кроме отдельных строчек («Было поле с безмолвными рельсами, позабывшими стук колес»; «Не думали, что глушь подвала — такой обетованный дом»; «Потому-то здесь песни нужны, как жилье, и стихи — как колодцы с водой»; «В заводях, в тихой тине теплые звезды лежат»; «Битым стеклом — не росою травы на солнце блестят»), в тетрадь выписаны целые куплеты:

Пусть кому-нибудь кажется мелочью,
Но товарищ мой до сих пор
Помнит только узоры беличьи
И в березе забытый топор.

Вот и мне: не деревни сгоревшие,
Не поход по чужим следам,
А запомнились окаменевшие
Рельсы. Кажется, навсегда[1].

Маковского удивляло и радовало, что молодые русские поэты, оказавшиеся по воле судьбы на Западе, не утратили сочувствия к родной земле, ее народу, братьям-солдатам. В частности, ему очень нравились стихи бывшего владивостокского студента-медика, прошедшего фронт и плен, а после войны поселившегося в Америке, Ивана Елагина:

Уже последний пехотинец пал,
Последний летчик выбросился в море.
А на путях дымятся груды шпал
И проволока вянет на заборе.
Они молчат — свидетели беды,
И забывают о борьбе и тлене
И этот танк, торчащий из воды,
И этот мост, упавший на колени.

[1] Маковский С.К. Заметки и выписки из произведений советских поэтов. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 67.

Но труден день очнувшейся земли.
Уже в портах ворочаются краны,
Становятся дома на костыли...
Там города залечивают раны.
Там будут снова строить и ломать,
А человек идет дорогой к дому.
Он постучится — и откроет мать.
Откроет двери мальчику седому...[1]

В письме редактору «Нового журнала» М.М. Карповичу С.К. Маковский делится мнением о публиковавшейся в нескольких номерах повести Н. Воинова «Беспризорники» и просит сообщить что-нибудь о ее авторе: «Повесть его произвела на меня очень большое впечатление. Никакая пропаганда не сравнится с таким свидетельством очевидца! Я достал 28 и 29 книжки «Нового журнала» у Злобина. Прочел и до сих пор ни о чем другом не могу думать. Мало того, что превосходно написано (откуда эта четкость мысли и фразы у бывшего босяка?), чувствуется, что бытовой фон — выстраданная правда»[2].

Выступая на радио «Свобода», Маковский обратился к творческой молодежи России с очень добрыми, душевными, хотя и не лишенными критики словами: «В этой новой поэзии, народившейся в России после революции, многое огорчало меня и продолжает огорчать, разумеется. Она связана путами политических предписаний и ограничена одним предуказанным стилем, так называемым социалистическим реализмом, не одухотворена (за редкими исключениями) тем, что делает поэзию выразительной, в высшем значении этого понятия, творческой свободой. Надо ли доказывать, что поэзия есть, прежде всего, непосредственное выражение чувств и мыслей поэта. Чем искреннее — тем лучше. Оглядки на служебную роль поэзии, на те или иные применения ее к практической жизни — только калечат вдохновение»[3].

В то же время Маковский выразил убеждение, что поэзия, настоящая поэзия живет в произведениях целого ряда поэтов России. Особенно если уметь читать между строк... «В ней ощущаешь и уважение к родному языку, нелюбовь ко всяким языковым вывертам и фокусам и большие возможности новых лирических и эпических достижений. Все больше чувствуется в ней веяние вновь обретаемой свободы творчества, обогащенного всей мукой, испытанной русским

[1] Елагин И.В. Литературное зарубежье. Сборник-антология из серии «Bibliotheque de l'Action chrétienne des Etudiants russes» — Мюнхен, 1958. — С. 34.

[2] Маковский С.К. — М.М. Карповичу. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 100.

[3] Маковский С.К. Мое радио. Рукопись выступления на радиостанции «Свобода». — Там же, ед. хр. 29.

народом за последние десятилетия. И я верю, что теперь уже не за горами время, когда между возрожденной в России поэзией и той правдой ее, которую мы, русские эмигранты, исповедуем, заполнится ров»[1].

Стоит отметить, что интерес к культуре соотечественников был большим и обоюдным: русские, оказавшиеся после войны в Западной Европе, с интересом читали Бунина, Зайцева, Набокова, Газданова, изучали по монографиям, альбомам, каталогам, открыткам изобразительное искусство соотечественников, эмигранты спешили на советские спектакли и фильмы, читали отпечатанные на ксероксе или переписанные от руки стихи, записывали на магнитофон и разучивали советские песни. Частная переписка, в том числе и семьи Маковских, дает массу примеров этого: «Завела себе радио — с Россией, и интересно, и грустно, главным образом, потому, что когда могла бы еще хоть повидать Великую Родину, но пути как будто заказаны — силы не те... Пока слушаю, и развивается громадная картина многоликих народов, с их песнями, праздники армии, флота, приемы азиатов, очень приподнятое настроение музыки — и веселая, и бодрая, и протяжная — хоры, хоры — и тоже все почти нам знакомые романсы — Лядова, Балакирева, Чайковского, Глинки и т.д., и просто разливанное море песен... Слушаю и мозгую. Не даром всю жизнь тосковала... И сейчас могла бы найти себе место там...»[2]

«На днях видели (и всплакнули) советский фильм совсем не холливудский — La ballade du zoldat — реально, умно и серьезно прочувствовано»[3].

Но, естественно, интерес к русскому в России не мог приуменьшить интерес к русскому на Западе, особенно к поэтам, творческое лицо которых сформировалось уже на чужбине. Стихи многих из этих людей были чем-то созвучны творчеству самого Маковского: философским отношением к смерти —

Это только кажется отсюда —
Это небо, эта синева,
Облаков рассыпанная груда,
Тенью их примятая трава.
Ничего на самом деле нету!
И когда отсюда ты уйдешь —
Ты прочтешь совсем иную эту
На земле приснившуюся ложь.

---

[1] Маковский С.К. Мое радио. Рукопись выступления на радиостанции «Свобода». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 29.

[2] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 331.

[3] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 318.

Это все глаза твои налгали,
Это все придумали они —
Все эти пространства, глуби, дали,
Все эти сиянья и огни.
И когда их у тебя не станет,
То очнешься ты, и слеп, и нем,
На огромном кладбище названий,
Тех, что больше не нужны совсем[1].

— неподдельным восхищением красотой мира:

Каштановым конвоем
Окружено окно,
И вся земля запоем
Пьет красное вино.
Мой голубой автобус
Уходит на бульвар.
Как мне приятна робость
Его туманных фар.

Он весь, как на эстраде,
Под рыжей бахромой.
И люди в листопаде
Не ходят по прямой.
От парка и до парка
Он ветрами несом.
И осень, как овчарка,
Бежит за колесом[2].

Не удивительно, что Маковский не мог согласиться с мнением, что творчество поэтов-эмигрантов никому не нужно. «Поэзия умерла? — обращался он с вопросом к аудитории на одном из литературных вечеров. — Если эмигрантские поэты по большей части пишут для собратьев-поэтов, это не значит, что иссякает русское поэтическое творчество... Мы не чувствуем себя какими-то отсталыми от истории мечтателями, мы делаем именно то, что делает свободный русский писатель, верный заветам и русской, и общечеловеческой культуры. Мы хотим выразить поэтическим словом то самое главное, что

---

[1] Кленовский Д. «Это только кажется...»//Новый журнал. — 1952. — № 28. — С. 260.

[2] Елагин И.В. «Каштановым конвоем...»//Литературное зарубежье. — Мюнхен, 1958. — С. 35.

влечет человека к духовным вершинам, к чему-то, что больше человека... Потому что поэзия, выражение чувств и мыслей размеренными строчками, есть высшая форма человеческого творчества»[1].

Именно стремлением сохранить поэтическое наследие русской эмиграции вызвано решение Маковского создать издательство «Рифма», которое было бы в состоянии помочь поэтам издать собственные книжки стихов. Он был заинтересован в этом и как друг и наставник многих молодых поэтов, и как руководитель Объединения русских писателей.

«Рифма» была организована в Париже в 1949–50 гг. Маковским и некоторыми состоятельными поклонниками русской поэзии (главным «вкладчиком» была Рахиль Соломоновна Яссен-Чеквер) с почти благотворительными целями — для издания поэтических сборников последних произведений русских поэтов-эмигрантов. Это были тоненькие книжки, выходившие небольшими тиражами. Оборудование типографии было убогим, работа отнимала у Сергея Константиновича массу времени, но благородная цель — сохранить для истории поэзию русского зарубежья — побуждала к действию. 31 декабря 1949 года он пишет матери: «Занят я больше в эти дни чужими (увы!) стихами. Столько прочел их, что оскомину набило, и самому писать не хочется. Но дела с издательством нашим идут успешно. В январе ты получишь первые два томика поэтов — покойного бар. Штейгера и Корвина-Пиотровского (последний выпускает очень ценную книгу, образцовую по форме, хоть и монотонную, и не «согревающую»)»[2].

Еще через полгода — о том же: «Пишу из типографии, где заканчивается печатание восьмой книжки нашей «Рифмы» (Я посылаю тебе только «Георгия Иванова» — боюсь, что другие покажутся тебе скучноватыми. Признаюсь, очень рад, что благополучно подходит к концу (до осени) моя работа. Не то, чтобы очень утомила меня, да больно хлопотно, т.к. за всем решительно приходится следить в этой убогой типографии. Вот и у Иванова — ряд опечаток не по моей вине»[3].

Только в 1950–51 гг. в «Рифме» были изданы «Второе дыхание» В. Андреева, «Портрет без сходства» Г. Иванова, «Воздушный змей» В. Корвина-Пиотровского, «Роза и чума» А. Ладинского, «Круг и тень» С. Маковского, «Годы» Ю. Мандельштама, «Странствие земное» Ю. Терапиано, «Монолог» И. Чиннова, «Капля в море» А. Шиманской, «Дважды два четыре» А. Штейгера, «Свет и камень» Е. Щербакова, «Лазурное око» И. Яссен. Авторы издаваемых книг в личных беседах и в письмах

---

[1] Маковский С.К. Выступление на вечере. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 53.

[2] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 112.

[3] Там же, ед. хр. 113.

выражали редактору «Рифмы» глубокую признательность за почти безвозмездный, но на редкость кропотливый труд.

«Спасибо Вам за хлопоты о моей книге, — пишет Ирина Одоевцева. — Обратите внимание, как послушалась Ваших советов»[1].

«Мне нет нужды говорить Вам, какое живое удовольствие я испытал при виде своих стихов, собранных в этот маленький том, столь тщательно изданный и столь изящно оформленный, — пишет Владимир Набоков. — Я не надеялся увидеть это чудо в 1952 году, в момент столь мало благоприятный для выхода в свет книги русских стихов автора-эмигранта. Поистине это очаровательный сюрприз»[2].



М. Добужинский. Портрет В. Набокова. 1937

Маковскому уже за 70. Он заканчивает первую книгу мемуаров, из каждого краткосрочного отпуска привозит подборки собственных стихотворений. Его взрослые дети в состоянии финансировать путешествия отца в страны, о которых он давно мечтал... А он занимается «Рифмой». Временами становится невмоготу, и в такие минуты слабости он делится с матерью: «Не чувствую себя больше в силах распластываться в роли редактора. Только здоровье расшатаешь. Никакие 20—30 тысяч франков в месяц не помогут. Стар... Не хотят этого понять мои парижские коллеги и все время стараются меня использовать для себя... Нет, решил, под конец, отдаться своей работе, а не для других, как было, в сущности, и в «Аполлоне», и в «Возрождении», и в «Рифме» теперь»[3].

Но проходят годы, посаженная сыновьями махровая мимоза, так ею любимая, цветет на могиле матери, а чувство долга не дает Маковскому бросить «Рифму» на произвол судьбы, порой он выторговывает только мелкие поблажки, как эта, в письме Прегель от 30 мая 1958 года: «Я готов продолжать работать в «Рифме» и впредь, если Вы согласитесь (Адамович, Анна Морисовна, Терапиано, Вы и я). Это мое conditio sine quaum!»[4]

Главной задачей «Рифмы» Маковский считал открытие новых поэтических имен. Одним из них было имя живущего в Мюнхене молодого

---

[1] Одоевцева И.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 243.

[2] Набоков В.В. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 350.

[3] Маковский С.К. — Ю.П. Маковской. — Там же, ед. хр. 115.

[4] Маковский С.К. — С.Ю. Прегель. — Там же, ед. хр. 117.

поэта Игоря Чиннова, которого Маковский по-отечески опекал: отбирал стихи в сборники, анализировал написанное, давал советы. В момент, когда Маковский работал в «Рифме» над изданием его первой книжки, Чиннов был катастрофически беден: «Частые поездки на метро мне не по карману. Сейчас я совсем без денег»[1], — писал он своему редактору. Естественно, что за свой счет издать книжку Игорь Владимирович не смог бы. А появилась она — и изменилось отношение к человеку, отныне окружение не сомневалось, что он — поэт. Нашлась и престижная работа — на радио «Свобода».

Вскоре Маковский получил письмо от автора новой книжки: «Благодарно о Вас думаю: ведь это Ваша заслуга, что «оформление» так удачно... И такое оформление поднимает престиж серии!»[2]

На этом заботы Маковского не закончились. Он понимал, что в столице эмигрантской поэзии Париже мюнхенца Чиннова мало кто знает. В конце концов даже о творчестве маститого, но жившего в Риме поэта Вячеслава Иванова мало кто знал — Маковский убедился в этом на собственном опыте, — поэтому на одном из литературных вечеров он выступает с докладом «Поэзия Игоря Чиннова» и так объясняет ее суть: «Стихи Чиннова принадлежат к тепличной породе. Ни полевых, ни даже садовых цветов между ними, пожалуй, и нет. Они выросли под стеклянной крышей парижской оранжереи «Чисел» и «Зеленых ламп». Но тепличные цветы еще не значит искусственные. Нет, у стихов Игоря Чиннова живая плоть. Вся настроенность Чиннова и вся поэтика его приоткрывают тему: нереальность реального восприятия жизни как потока явлений, вызывающих ассоциации, связанные между собою созерцательной грустью:

Наклонись над рекой, погляди:
Тень твоей головы и груди
Неподвижна, как если бы в пруд
Ты гляделся, а воды текут
Мимо тени, тебя и всего,
Мимо светлого дня твоего.

Только сердце боится слегка:
Есть на свете другая река,
Уносящая солнечный день
И твою мимолетную тень,
И тебя самого заодно
На глубокое, темное дно»[3].

Доклад содержал много интересных фактов из жизни поэта, изобиловал отрывками из его произведений. В результате книжка мало известного в Париже автора получила известность, хорошо раскупалась.

---

[1] Чиннов И.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 479.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. Поэзия Игоря Чиннова. Доклад, прочитанный в объединении русских писателей в Париже. — Там же, ед. хр. 49.

Маковскому удалось дать рецензию на сборник в одной из французских газет. Чиннов откликнулся на нее с благодарностью: «Спасибо Вам от души за статью. Так верно, так о самом существенном. Так внимательно написали, так всерьез. Очень дорожу этим настоящим litre le noblésse. Глубоко Вам благодарен. Чувствую, что Ваше внимание обязывает и не дает права «почивать на лаврах»; но есть смысл писать, хочется писать, раз такие люди, как Вы, к моим стихам так относятся»[1].

В начале 60-х Чиннов собирает новую книжку, которую решает назвать «Линии». Маковский в это время болеет, но даже будучи больным, он внимательно просматривает машинопись «Линий» и направляет в Мюнхен слова поддержки: «Радуюсь за Вас и горжусь немного, что сразу угадал (еще на rue de Tilsitt), что Вы из «молодого» поколения поэтов в эмиграции один обещаете много. О Ваших стихах только я и написал рецензию в «Опытах», наперекор шипению и завистливым улыбочкам почти всей нашей парижской братии...

«Линии»... Тут найдена форма, адекватная лирическому смыслу созерцательной грусти, который отвечает общей столь современной растерянности мыслей и чувств. Ваша книга останется. В этом я не сомневаюсь.

Поправлюсь и сделаю рецензию в «Русской мысли» или «Мостах»[2].

Разумеется, не со всеми молодыми и не очень молодыми дарованиями было так легко работать. Многие настаивали на сохранении строк, которые редактору казались неудачными, и чтобы убедить строптивцев, доказать им, что написанное кажется неудачным не только лично ему, редактор сборника Маковский придумал такую форму работы с авторами: спорное стихотворение без указания имени автора он рассылал известным поэтам и просил высказаться по поводу подчеркнутых слов. Мини-рецензии вручались поэту со списком рецензентов, но без указания авторства конкретных высказываний. Так, в конце апреля — начале мая 1953 года он рассылает в несколько адресов некий сонет, с которого должна начаться книжка этого автора, и просит от имени редакции «Рифмы» высказать мнение об оборотах речи, «не ставших обычными в русской поэзии».

Просительной не простираю длани.
Покорно полузакрываю вежды.
Ведь гордость нищих — избегать надежды
и сила немощных — не знать желаний.

---

[1] Чиннов И.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 479.

[2] Маковский С.К. — И.В. Чиннову. — Там же, ед. хр. 124.

Я думаю, что росам на поляне
приятно увлажнять мои одежды.
Любезен шаг смиренного невежды
*тишайшим травам — **нежности гуляний.***
Благоуханная! Коленопреклоненный
*вернулся скуден **к матернему лону.***
Трепещет сердце, предвкушеньем радо,
уста горят блаженным вожделеньем.
*От ярых **мечт** — пречистая ограда! —*
избавлен я земли произведеньем.

Очень скоро в редакцию стали поступать отклики от поэтов-рецензентов. Анна Морисовна Элькан «вычислила» автора по стилю и выразила надежду, что он «достаточно умен и тонок, чтобы не требовать признания для такой игры в косноязычие»[1].

Георгий Авдеевич Раевский, уже издавший к тому времени томик стихов в «Рифме», высказался весьма конкретно:

1) Нежности гуляний(!) Просто непонятно, множественное число? Или родительный падеж использован?

2) Матернему. J'am sorty: материнскому.

3) Мечт... У апост. Павла читаем: «Все возможно, но не все вам полезно». Впрочем, дата (1921 г.) может служить объяснением (но не оправданием)»[2].

Софья Юльевна Прегель отнеслась к посланному ей сонету более благосклонно: «Вернулся к матернему лону» — эта строчка мне нравится. А прежде чем-то отталкивала. «От ярых мечт» — хуже, пожалуй. «Мечт» — слово мало приятное (в конце строки оно бы не шокировало). Тем не менее, считаю его вполне приемлемым»[3].

Георгий Викторович Адамович, возвращая Маковскому страницу со стихотворением, подчеркивает слово «матернему» и приписывает: «Но Даль приводит пословицу о матернем сердце». Далее он подчеркивает слово «мечт» и приписывает: «Спорно! У Ушакова нет, но: мачт! почт! Я бы не употреблял». Ниже «Сонета» на том же листке он более подробно излагает мнение о нем: «В сонете этом есть слова мало употребительные в нашем языке. Но это сделано несомненно умышленно, в соответствии с общим стилем стихотворения и его подчеркнутым «préciozité». Все это вопросы стиля, а не грамматики. Стиль же в данном сонете есть, в стиле этом сонет с начала до конца выдержан»[4].

---

[1] Элькан А.М. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 125.
[2] Раевский Г.А. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 118.
[3] Прегель С.Ю. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 117.
[4] Адамович Г.В. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 94.



Н. Гончарова. Портрет-шарж А. Ремизова. 1940-е годы

Непосредственно на странице с «Сонетом» высказывает свое мнение и Игорь Чиннов: «Стихи 21 года, особенно если они появляются в 1953-м, были бы лучше без архаизирующих «длани», «вежды», «лону» и «уста». Тем более, что никакой иронии, никакого остранения — ничего. «Матернему лону» — все прочтут матерному, и это вызовет, предчувствую, некоторую веселость, вредную для книжки (и для «Рифмы»). «От ярых мечт» — читатель вообразит, что просто в слово «мачт» вкралась опечатка. На месте автора я бы не настаивал на этих штучках: по-моему, без них стихотворение было бы куда лучше»[1]. В следующем письме Маковскому Чиннов добавил: «Нарочито затейливо-кудрявые стихи теперь как-то некстати, как бы они ни были талантливы»[2]. Как видим, почти все «критики» отнеслись к заданию ответственно и серьезно. Все «анкеты» вернулись в «Рифму» с замечаниями. Но такой великий юморист, как А.М. Ремизов, не мог не пустить в ход свой талант пересмешника: «О матернем лоне. Я уверен, что автор-иностранец ни о какой непристойности не думал. Что автор — иностранец, еще не успевший усвоить чужой язык, я не сомневаюсь: для русского полногласия «мечт» язык царапает... И загадка: как перевести на русский язык «нежности гуляний». И верно не молодой этот англичанин: какие глубокие афоризмы о нищете, о немощи. Посоветуйте продолжать учиться русскому языку»[3].

Но этим ответом Ремизов не ограничился и через полтора месяца снова вернулся к «Сонету»: «В одной из последних книг «Библиотеки для чтения» 1834 года помещено стихотворение с «мечт». Об этом узнал я из анонимной книжки Вельтмана «Авторский вечер» (странный случай с моим дядею) — СПб., 1835. Конечно, автор «мечт» ученик Сумарокова и Хераскова (Сумарокова хорошо знал Иваск и мог бы подтвердить моё)»[4].

Как уже говорилось, одним из самых близких друзей Маковского был Михаил Адольфович Форштеттер. Родившийся в Петербурге, окончивший Московский университет, этот просвещенный человек,

---

[1] Чиннов И.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 124.

[2] Там же, ед. хр. 479.

[3] Ремизов А.М. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 397.

[4] Там же.

историк, дипломат, переводчик, почти все время проводивший в разъездах по Европе, в короткие минуты отдыха предавался занятиям литературой, не придавая особого значения собственному творчеству.

С.К. Маковский поддерживал его стремление писать, даже когда Форштеттер (под влиянием мемуаров Маковского) взялся за роман, Сергей Константинович направил ему письмо со словами поддержки, одобрения, с конкретными советами: «12.2.53. Какой Вы молодец — роман пишете! Давно пора Вам взяться за серьезное литературное творчество!.. Кому же и писать, как не Вам? Надеюсь, скоро увидимся и наговоримся. Но вот пока — совет опытного писателя и редактора: не терзайте себя, начав писать, сразу совершенством отделки. Пишите начерно и до конца. Затем дайте отдохнуть этой еще скверной рукописи и через некоторое время — начинайте опять все сначала, но обдумывая каждую мелочь. Все-таки и тут будьте к себе снисходительны, и только еще спустя некоторое время, не переписывая всего, обсасывайте каждую фразу и каждую запятую. Пишу Вам все это — потому что боюсь, как бы Вы не бросили, не окончив, споткнувшись на каких-нибудь апельсинных корках»[1].

Действие романа относилось к рубежу 19-го и 20-го веков. Форштеттер был на 17 лет моложе Маковского и, естественно, многих событий начала века не помнил или просто не знал. И Маковский подробно отвечал на все его вопросы о русско-японской войне, о революции 1905 года и других знаменательных датах русской истории. Особенно любил Сергей Константинович некоторые стихи Форштеттера. Автограф стихотворения «Замок в Богемии» он бережно хранил.

Вечерних детских голосов
Приятен отзвук в летнем доме,
И сад в оранжевой истоме
Прильнул к стене ночных лесов.
Горят смолистые стволы,
Закатные пронзая тени.
В полете золотой пчелы
Восторг небесных вознесений.
Еще прилежный и тугой
Фонтан пылит жемчужной прелью,
Час осиянный и пустой
Он будит водяной свирелью.

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

За дымною стеною гор
Державные белеют башни.
Сплетаются в один узор
День завтрашний и день вчерашний[1].

Стихи Форштеттера Маковский посылает другим своим друзьям, например, Игорю Чиннову. Молодой поэт быстро откликнулся: «Стихи очень интересны, но «Три ангела предстали мне в ночи»? — это очень напоминает Ваше... Дело просто в Вашем влиянии на М.А.»[2].

Влияние, вероятно, действительно было — Форштеттер регулярно получал в подарок поэтические сборники Маковского, журналы с подборками его стихов, но дело не только в этом — совпадали литературные пристрастия, взгляды на жизнь, и это тоже отражалось в поэзии того и другого. Внезапная кончина Форштеттера оставила невыполненными планы совместных путешествий, недописанным — роман, неизданными — массу стихотворений. Собственно, при жизни Форштеттер и не пытался ничего издавать, говорил, что пишет для себя. Его сестра после похорон передала Маковскому архив Михаила Адольфовича. Маковский был ошеломлен количеством и качеством неизвестных ему стихов друга. В том же году он издал сборник стихотворений Форштеттера и написал к нему прочувствованную вступительную статью. «Очень тронут твоей присылкой стихов М. Форштеттера, — написал Сергею Константиновичу брат Владимир, гостивший у сестры в Гамбурге. — Я ее запоем уже прочитал Елене. Чудный поэт, но лучше всего твое предисловие, и мои слова эти — не только семейная гордость»[3]. На предисловие обратила внимание и критика. Ю. Терапиано писал в «Русской мысли»: «Сергей Маковский замечательно обрисовал человеческий облик поэта, его консервативные взгляды — порой парадоксальные и странные, роднившие его с К. Леонтьевым, его исключительную образованность, начитанность, знание многих иностранных языков и иностранной литературы»[4].

Работа в Объединении русских писателей и в «Рифме» сблизила Маковского со многими интересными личностями из мира поэзии. Он часто встречался с Владимиром Смоленским, который был на 24 года моложе, но тяжело болел и почти не мог говорить. Смоленский был другом Ходасевича, писал о нем воспоминания, посвящал его творчеству литературоведческие статьи, а ему самому — стихи:

---

[1] Форштеттер М.А. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 464.
[2] Чиннов И.В. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 479.
[3] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 318.
[4] Терапиано Ю. О М. Форштеттере//Русская мысль. — 1961. — 18 марта.

Страшно мне и горько в этом мире,
Холодно среди могильных плит.
Ты всю жизнь душой склонялся к лире,
Жизнь ушла, а лира все звучит.
Страшно мне — в безвыходном покое,
В ледяном безмолвии земли,
В полусгнившем гробе слышишь ли
Ты звучанье это неземное?[1]



В. Смоленский

«Одним из самых значительных явлений в эмигрантской поэзии как в духовном, так и в языковом отношении»[2] назвал Смоленского литературный критик Вольфганг Казак. Маковскому Смоленский был интересен как представитель поколения начавших писать уже в эмиграции. Маковский был интересен Смоленскому и как поэт старшего поколения, и как широко эрудированная личность, и, наверное, как человек, сумевший в течение полувека удержать любовь женщины, покинувшей Ходасевича через год.

Другим экскурсом в прошлое было знакомство с Вадимом Андреевым, отца которого, писателя Деонида Андреева, Маковский хорошо знал, ценил, печатал в «Жар-Птице» последние страницы его дневников. Вадим Андреев ценил Маковского как редактора и поэта, Маковскому тоже нравились многие стихи Андреева-младшего. Он даже выпросил у него автограф триптиха «Колодец в степи». Эти стихи чем-то схожи со стихами самого Маковского: в них много запахов, звуков, но мало красок. Краски заменяются порой словами «дымный», «пыльный», «солнечный», «сверкающий»; в конце концов и само воспевание стихии воды очень созвучно творчеству Маковского: его лучшие стихи — о дождях, ручьях и реках, а особенно — о фонтанах. Настроение «Колодца» тоже созвучно многим стихам Маковского:

---

[1] Смоленский В.А. В.Ходасевичу (1944)//Наше наследие. — 1991. — № 2. — С. 95.

[2] Леонидов В. Владимир Смоленский. А лира все звучит...//Там же. — С. 93-94.

Уходит день, он больше не вернется.
Он больше не вернется никогда...
... Постой, не торопись — теперь уж скоро
Ты все поймешь и все забудешь ты...
... Нам в дальний путь пора — и без возврата, —
Уйти по черным рытвинам земли...

Впрочем, у Андреева, как и у Маковского, печальные настроения ухода из жизни всегда сменяются темой обновления. Так и в «Колодце». В первом стихотворении колодец полон, но безжизнен, поскольку находится в стороне от дорог. Во втором он пуст, и над ним

Недвижен журавля упрямый шест.
Он не наклонится, он не согнется,
Он тоже мертв — грозящий небу перст...

Но в третьем стихотворении колодец оживает, и оживает именно потому, что нужен природе, окружающей его, а главное — людям.

Кружась, взлетит бадья и плеском плоским
Наполнится слепая тишина,
И каждый звук мельчайшим отголоском
Повторит черная и влажная стена.
В лицо пахнет разбуженная свежесть
И солнечные зайчики вразлет,
Как стая бабочек, резвясь и нежась,
Вспорхнут над бахромой зеленых вод.
Но вот умолкнул шум, опять настанет
В разбуженном колодце тишина,
С последней запоздавшей каплей канет
В небытие — короткая волна.
А там, вверху, где ивовые лозы
Стоят у края черной борозды,
Как лепестки осыпавшейся розы,
Сверкают пятна пролитой воды[1].

Стоит заметить, что к людям, мнения которых о поэзии, об искусстве отличались от его собственных, Маковского порой тянуло даже больше, чем к единомышленникам. Одним из таких людей был Юрий Одарченко — поэт, музыкант, художник, дизайнер (его художественное ателье расписывало шелковые ткани для лучших домов моделей

[1] Андреев В.Л. Колодец в степи. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 137.



Ю.П. Одарченко. 1950-е годы

Парижа). Творчество Одарченко было разнообразно не только по темам, но и по художественным направлениям. С одной стороны — чистейший сюрреализм типа «Сна на Лысой горе» или «Рождества» с разверзшимися вратами ада и нечистой силой, кишащей там, с другой — яркие, полные света и вполне реалистические по исполнению пейзажи Лазурного берега или дачи Одарченко под Парижем, в Розей-ан-Бри. С одной стороны — лирическая ранняя поэзия. С другой — сатира на всю лирику, включенная в сборник «Денек». Особенно доставалось от Одарченко поэтам самого старшего поколения, в том числе и Маковскому, за их постоянное обращение к теме смерти:

Фонарь на улице потух
И стало посветлее,
А пропоет второй петух —
В могилу поскорее.

Над ним стоит дубовый крест
И это очень ясно:
В сырой земле так много мест
И это так прекрасно[1].

Раздражало Одарченко бессмысленное и трафаретное стихоплетство, на него он нападал чаще всего:

Как прекрасны слова:
Листопад, листопад, листопады!
Сколько рифм на слова:
Водопад, водопад, водопады!

Я расставлю слова
В наилучшем и строгом порядке —
Это будут слова,
От которых бегут без оглядки[2].

[1] Одарченко Ю.П. Я обратно на Землю вернусь // Наше наследие. — 1995. — № 33. — С. 106.

[2] Там же.

Порой пародии Одарченко настолько виртуозны, что читатели забывали о пародировании, воспринимая стихи как милую шутку. Таково, например, стихотворение «На вокзале», опубликованное в «Новом журнале» (№ 32) вслед за подборкой стихов Маковского «Рим», в котором рифмы «розы — паровозы» нарочито повторяются шесть раз подряд:

На вокзале, где ждали пыхтя паровозы,
Вы спеша уронили три красные розы.
Ваш букет был велик, и отсутствия роз
Не заметил никто — даже сам паровоз.
На асфальте прекрасные красные розы,
Синий дым, как вуаль, из трубы паровоза,
Я отнял у асфальта сияние роз
И забросил в трубу — похвалить паровоз.
Это редкость: прекрасную красную розу,
Ожидая отход, проглотить паровозу.
И по вкусу пришлося сияние роз,
Как разбойник в лесу, засвистел паровоз.
На стеклянном, бездонном огромном вокзале
Мне три красные искры в ладони упали.
Зажимая ладонь, было больно до слез —
Мне прожгло мое сердце сияние роз.

Маковский обожал пародии, в том числе и на себя, любил розыгрыши и, несмотря на возраст, активно участвовал в них. И неслучайно еще одному большому любителю розыгрышей — Алексею Михайловичу Ремизову — удалось вовлечь и Маковского, и Одарченко в «тайное» общество «Обезьяньей Великой и Вольной палаты», придуманное еще в 1908 году. В книге «Мышиная дудочка» Ремизов писал: «Без обмана я жить не могу. Мечтая, обманываю себя и радуюсь, обманув других. Люди сурьезные, трезвые — скучные люди осуждают: врет все. Одно лето, карауля Париж — живу в полном затворе — я систематически обманывал Одарченко-Бормосова («Денек») и Копытчика С.К. Маковского. Чарыми цветами я засыпал их глаза — и они мне поверили. Но кто оказался несомненнее — это Пантелеймонов. В Париж на съезд Топонимии из Индии, конечно! приехал Солончук, о Пантелеймонове он слышал, конечно! и пишет ему письмо. Самое горячее признание. Разжег и временно пропал, поехал, мошенник, к своему старому рязанскому другу, куроводу и лесосеку Солнцеву рыбу ловить в Сэн-Пият, где и воды-то знают, что колодезная. Всему верит — верит, что он «единственный» и «ниоткуда не происходит»,

ну, как Мусоргский, верит в «Оплешник», «Мукопера», «Зык» и «Зуб» — басаврючьи литературные затеи Солончука»[1].

Приведя это высказывание, исследователь творчества Ремизова А.М. Грачева заключает, что Ремизов разыгрывал не одного Одарченко, рассказывая о необычных литературных новостях и проектах, но в отличие от других, нередко обидчивых корреспондентов и «жертв» мистификатора, Одарченко понял и принял ремизовскую «игру», «считая ее одним из способов преодоления трагизма бытия»[2]. Принял игру и Маковский, усмотрев в ней развитие традиций серебряного века, возможно, вспомнив даже свою возлюбленную Черубину де Габриак. А факт, что Ремизов разыгрывал не одного Одарченко, подтверждается параллельно отправляемыми Маковскому и Одарченко письмами, которые раньше не сопоставлялись, поскольку письма Ремизова к Одарченко хранятся в Пушкинском Доме, а большая часть архива Маковского — в РГАЛИ.



«24.7.1949. Дорогой Юрий Павлович! Вчера Копытчик — получил он большие «переменные» деньги или получит на днях — загорелся осенью начать трехмесячник «Оплешник»: историко-литературный[3].

27 июля 1949 г. Получил от Одарченки: пишет, не вылезая из воды, на непромокаемой бумаге: он получил или получит (смыто) какие-то большие «переменные» деньги; с весны вместе с Вами начинает трехмесячник «Оплешник».

«Оплешник» — старинное слово и значит: 1) нечистая сила, 2) балагурье, 3) увлечение, оплет, соблазн. Я ему ответил, уверен, что С.К. не откажет в своем участии в Оплеши[4].

Даже в поздравительных письмах к именинам и дню рождения Маковского, естественно, Ремизов постоянно упоминает об «Оплешнике» и его активных корреспондентах: Бормосове — Одарченко, Двурогом —

---

[1] Ремизов А.М. Мышиная дудочка. — Париж, 1953. — С. 145-146.

[2] Грачева А.М. Письма А.М. Ремизова к Ю.П. Одарченко//Наше наследие. — 1995. — № 33. — С. 95.

[3] Ремизов А.М. — Ю.П. Одарченко//Наше наследие. — 1995. — № 33. — С. 98.

[4] Ремизов А.М. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 397.

Бахрахе, Жеребилове — Смоленском, Муфтии — Бунине и многих других довольно известных литераторах:


С.К. Маковский. 1950-е годы

«26 августа 1949 г. Дорогой С.К. Сегодня день Вашего рождения, поздравляю: слушайтесь маму (Маковскому исполняется 72, маме — 90) и будьте осторожны, улицу не перебегайте, знаю ваши повадки, и не засиживайтесь до петухов с вашими друзьями-приятелями, им бы только карты, а на ум уличные дома, не знаю, как у вас между собой называются эти развлечения не в путь, и кончаются неприличной дракой и даже смертоубийством под хмельную руку или в запале. А какой мошенник оказался Ваш хваленый Солончук. И не думал уезжать в Индию, а торчит в St Piat у своего закадычного у Солнцева, рыбу ловит и свои оплешничьи затеи затевает. Вчера приходил Бормосов в слезах: Солончук выманил у него порядочную «переменную» сумму до завтра и мерзавца ищи его. Хорошо, что мне известен адрес Солнцева.

Ждали Вас на проводы Андреевых, было 9 персон и пили шампанское Moëtd Chandon. Мне не достало, пришлось от каждого по глотку — порядочный стакан образовался. А разливал Емельянов с пальцем для сохранения пены и всякий раз, как вытащит, пульнет.

Я думаю, если бы осуществился «Оплешник», он имел бы успех. Первое: печатать всех, лишь бы было годно без глаза на газеты. Можно кроме того напустить Копытчиков, Солончуков, Бормосовых, Жеребиловых. Бахрах выступил под знаком Барона Брамбеуса, что ж, может и под Мартыном Задекой»[1].

«25 сентября — 8 октября. Сергиев день. Дорогой Сергей Константинович! Сегодня Ваши именины. Утром были у обедни, а сейчас за кофием приятный отдых и на душе спокойно. Кто-то вечером придет к вам поздравить — вечер будет тихий, нанесут вам всяких лакомств и верных обещаний. Засыпая, вы попадете на московский двор, все в зелени бело, кочерыжки вспоминаете: вчера Вы рубили капусту (одна из тем вышедшего накануне «Года в усадьбе». — *Т.Л.*). И сквозь сон: «сегодня будем вставлять зимние рамы». И с игрою на сердце... вы проснетесь.

[1] Ремизов А.Н. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 397.

Если бы Вы знали, как безрадостна моя жизнь! Никакого оплешника. И Солончук — выдумка Одарченки (Бормосова). И ждать нечего»[1].

В письмах Ремизова к Одарченко главный герой, конечно же, «Копытчик».

«30.3.47. Не берите пример с Копытчика, с его «Встреч», послушайте меня, я найденовской породы, если и не умею, но чую, как дела делают.

4.7.49. «Копытчику» обещал наизусть «Я на старых заезженных клячах». Эти стихи первыми открылись и мне, их читала Н.В. Кодрянская (биограф Ремизова. — *Т.Л.*) — чудесный голос, и потом я со своими глазами и звонко, а потом заупокойно Копытчик... Копытчику подсовывайте рисунки, в них ваша сила, а философию берегите для Мамченки.

31.7.49. Никого. Даже Копытчик выкопытился гулять по чистому полю.

5.8.49. «Оплешник» (ничего общего с «Оплеушник»). «Оплеушник» подсказал Вам «Денек»... Копытчик теперь усвоил это слово как экстракт колдовства. В субботу он принесет мне 5 экз. «Денька» (Рисунок).

23.8.49. Замечтаешь и выдумаешь и поверишь... А что Копытчик. Он верит, как я, в «переменные» деньги и в Солончука. Напишите стихи, они будут горькие.

30.3.50. Чижов выпускает сборник «Капкан», где, конечно, будет ваше и Копытчика»[2].

Написанные каллиграфической славянской вязью с занятными рисунками письма Ремизова 40-х годов и почти совсем неразборчивые каракули 50-х, когда писатель стремительно начал слепнуть и уже не мог прочитать написанное, «Копытчик» бережно хранил. Ему очень хотелось написать большой очерк о Ремизове в одну из задуманных мемуарных книг, но к выходу в свет второй книги мемуаров «На Парнасе Серебряного века» такой очерк он написать не успел.

---

[1] Ремизов А.Н. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 397.

[2] Ремизов А.М. — Ю.П. Одарченко//Наше наследие. — 1995. — № 33. — С. 97-99.

На Парнасе Серебряного века

Маковский изначально хотел издать два тома «Портретов современников», включив в первый том очерки о людях, которых знал в юности и в годы работы редактором «Аполлона», во второй — современников, знакомство с которыми состоялось позже. Но о некоторых своих героях он публиковал очерки в периодике, и такие страницы мемуаров писались быстрее. Какие-то судьбы требовали более длительного осмысления, кропотливого сбора фактов, тщательной их проверки, а некоторые он просто не сразу догадался написать, например о друге студенческих лет Иване Ореусе (Коневском), поэтому заложенный в «Портреты современников» хронологический принцип «первого знакомства» не распространялся на второй том. В нем случились новые обращения к судьбам героев первого тома (Николай Гумилев, Иннокентий Анненский, Владимир Соловьев), но Анненский рассматривается во второй книге воспоминаний как критик, в главе о Соловьеве анализируются последние годы его жизни.

Издание первого тома воспоминаний (а эта акция растянулась на несколько лет) изрядно вымотало Маковского, нью-йоркское издательство находилось на грани краха, и на какое-то время Сергей Константинович вообще оставил надежду на издание второго тома, но иногда обстановка прояснялась, и мечта начинала теплиться вновь.

«30.11.55. Узнал недавно, что не все надежды потеряны на издание «им. Чехова» моего 2-го тома «Портретов». Хочу в спешном порядке окончить ряд начатых глав и, может быть, получить «контракт»[1], — пишет он М. Форштеттеру. Еще через полгода в письме тому же адресату идея приобретает более четкие очертания: «Газета («Русская мысль». — *Т.Л.*) за последний месяц стала гораздо интереснее, и все мои парижские коллеги принимают в ней участие... Выдержки из моих «Портретов» 2-го тома: «Рерих», «Князь Волконский», «Стеллецкий в Сергиевом Подвории»...[2] Таким образом, в середине 50-х годов речь

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[2] Там же.

шла именно о втором томе «Портретов современников». Надежда на его издание то появлялась, то угасала, материал накапливался, и постепенно росло убеждение, что «второй том» будет качественно иным: философские раздумья о судьбах поколения займут в книге гораздо большее место, чем в первом томе. Посвящая книгу «аполлоновцам, друзьям моим и сотрудникам», Маковский отметил в предисловии: «Так не похожи многие из них друг на друга, что в оценке их, думалось мне, я впадал подчас в непримиримые противоречия. Но вот, когда я перечел эти воспоминания страница за страницей, я увидел тот общий вывод, что их объединяет. Это религиозная настроенность, искание Бога, и как бы его противоположная и очень русская крайность — анархическое самоутверждение»[1]. И не случайно первая глава новой книги была посвящена религиозно-философским собраниям начала века.

Отказ от прежде придуманного названия («Портреты современников». Том 2) был вызван еще и тем, что эту книгу все-таки пришлось печатать не в Нью-Йорке, а в Мюнхене. Шрифт, формат, оформление — все было другим. Новое название в какой-то мере подсказал Леонид Галич еще в 1949 году. В рецензии на сборники стихов Маковского «Somnium Breve» и «Год в усадьбе» он отметил: «У нас в России не было ни парнасской музыки (Рамо), ни парнасской поэзии (Сюлли, Прюдон)... Сергей Константинович Маковский — один из редчайших русских эстетов... почти вовсе не существующего русского Парнаса...»[2] К этому можно добавить высказывание современного издателя многих шедевров серебряного века Вадима Крейда: «Никто, кроме, пожалуй, немногих литературоведов, не говорит о понятии «серебряный век» как о научном термине. Это понятие не столько филологическое, сколько мифологическое. Так оно и понималось Н. Оцупом, Н. Бердяевым, С. Маковским и другими — теми, кто впервые вводил его во всеобщий обиход. Сами участники этого расцветшего, но загубленного российского ренессанса сознавали, что живут в пору культурного и духовного возрождения или, по крайней мере, решительного обновления»[3].

Итак, «один из редчайших эстетов» русского Парнаса пишет о своем Серебряном веке. Книге, наверное, самой судьбой было предначертано именно такое название — «На Парнасе Серебряного века». Маковский пишет слово «Серебряного» с заглавной буквы. Не отступим от

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 10.

[2] Галич Л. Отблески русского Парнаса//Новое русское слово. — 1949. — 30 октября.

[3] Крейд В. Встречи с серебряным веком//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 6.

этого написания и мы, следуя за автором на его Парнас. Но сначала процитируем довольно важное для понимания авторской концепции высказывание Ю. Терапиано: «Есть воспоминания, авторы которых, даже говоря о других людях, в сущности более всего говорят о самих себе, заслоняют своим драгоценным «я» все происходившее. Другие, движимые подчас блестящим воображением, порой очень талантливо начинают «переделывать и добавлять», благодаря чему их воспоминания превращаются в литературную фикцию. Сергей Маковский принадлежит к тем авторам, которые стремятся не «выставлять», а, наоборот, совсем убирать себя, стараются говорить о других так, чтобы выделить прежде всего их творческий и человеческий облик»[1].

Собрав вместе написанные в разное время главы книги и определив их последовательность, Маковский засомневался: «Так непохожи многие из них друг на друга, что в оценке их... я впадал подчас в непримиримые противоречия»[2]. Перечитав написанное, он понял, что эти противоречия (искание Бога и анархическое самоутверждение) заложены в русском менталитете: «Русский человек противился этой (т.е. западной) отчетливости мысли и чувства, утверждая ничем не ограниченную свободу, такую же беспредельную, как пространства русских равнин... Русское славянофильство было больше идеологией «самобытности», чем верностью племени, славянству. Отсюда и весь наш национальный консерватизм»[3].

Эпоха великих реформ завершилась убийством царя-реформатора, и это как бы отрезвило лучшую часть русской интеллигенции, заставило ее «мыслить о России по-новому», полюбить «имперское ее прошлое, петербургское европейство наше, культурное наследие русского ученичества у Запада»[4].

Все мирискусники дружили с В. Соловьевым, после его кончины идеи Соловьева в их среде продолжали жить, чему отчасти способствовало постоянное общение с Л. Шестовым, который часто выступал в художественных журналах со статьями, посвященными терзавшему его вопросу: «К чему пришли мы вместе со всей нашей новоевропейской цивилизацией, к чему мы идем?»[5]

О христианстве, каково оно есть и каким должно быть, о его воплощении в мире, в истории, в человечестве шла речь на религиозно-

---

[1] Терапиано Ю. Сергей Маковский. Портреты современников//Русская мысль. — 1957. — 26 октября.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 10.

[3] Там же.

[4] Там же. — С. 15.

[5] Барабанов Е. Лев Шестов: голос вопиющего в пустыне//Наше наследие. — 1988. — № 5. — С. 80.

философских собраниях 1901–1903 года, которые проводились в Географическом обществе на Фонтанке. Выступивший на первом собрании богослов-эрудит, пламенный пропагандист православия В.А. Тернавцев говорил: «Церковные деятели в христианстве видят и понимают лишь загробный идеал, оставляя земную жизнь, *весь круг общественных отношений* пустыми. Единственно, что они хранят как истину для земли — это *самодержавие*... с которым сами не знают, что делать... Надо искать новые силы. Где они? Это не бюрократия, не дворянство, не образованный класс вообще, это — *интеллигенция.* Эти люди... — не люди церковного исповедания. Но они проявляют в жизни и деятельности нечто такое, что решительно не позволяет их принимать как силу чуждую света Христова. Дело совести и *свободы*... составляет для них святыню»[1].

Мирискусники, а они посещали религиозно-философские собрания в полном составе — как и многие их современники, понимали «свободу» вовсе не как борьбу за социальную справедливость, а как защиту личности, возможность ее спасения в своем внутреннем духовном мире. В этот мир, по их мнению, не должны были вмешиваться ни Синод, ни государство. Вот почему особенно остро обсуждался в собраниях (да и на знаменитых розановских воскресеньях) вопрос об отлучении Л.Н. Толстого. «Здесь опять возникает и вдруг обостряется до последней остроты вопрос об отношении **самодержавия** к Православию, **о подчинении** Православия самодержавию»[2], — замечает З. Гиппиус и объясняет, почему власти, предвидя остроту поднимаемых на собраниях вопросов, все-таки разрешили их: «Победоносцев, давая свое полуразрешение, рассчитывал, вероятно, на кое-какую от них «пользу». Толстой, его проповедь, его «отлучение», все это в то время волновало умы. Если в известном слое общества заговорили о религии, о церкви, выразили желание войти в связь с ее представителями, то не является ли данная группа в какой-то мере группой союзников? Если подобные соображения хоть отчасти и побудили обер-прокурора дозволить собрания, то после докладов об «отлучении», о «свободе совести» и неожиданных прений «Ведомство» успело о разрешении пожалеть; но пока выжидало. Сама «закрытость» собраний, при их многолюдстве, оказывалась неудобной: о них все говорили, всякий по-своему, и Бог весть, что из этих передач происходило»[3].

---

[1] Гиппиус З.Н. Воспоминание о религиозно-философских собраниях//Наше наследие. — № 4. — С. 70.

[2] Там же. — С. 71.

[3] Там же. — С. 72.

Подобные собрания происходили и в Москве — в особняке доктора Корнилова на Нижней Масловке, где участниками были философы С.Н. Булгаков и кн. Е.Н. Трубецкой, граф Д.А. Олсуфьев, знаток Канта Г.А. Рачинский, архимандрит Федор — в будущем епископ и ректор Московской духовной академии. Руководил кружком ученый-богослов, славянофил Ф.Д. Самарин, его правой рукой был христианский мыслитель В.А. Кожевников, человек с очень сильно развитым эстетическим чувством. «Его манила и привлекала красота в мире и искание красоты в истории человеческого духа и человеческой культуры. Он был знатоком литературы, т.е. главным образом лирической поэзии разных стран. Две противоположные темы при этом его особенно интересовали: переживание красоты, чувство красоты природы в литературе и вообще в сознании человечества и... смерть, уничтожение красоты, уничтожение всего, т.е. бессмысленность всего, раз все самое прекрасное, самое дорогое — подлежит уничтожению... Но его точно так же интересовало... и искание правды в нашей человеческой жизни, искание справедливых норм человеческого общества. История социальных идей и проблем была областью, в которой он был не менее дома, чем в истории эстетических идей или сравнительной истории религий»[1].

Как видим, и в московских, и в петербургских религиозно-философских собраниях обсуждались примерно одни и те же темы. Элитарный уровень собраний вызывал негодование «невхожих», из уст Иоанна Крондштадтского вырвалось слово «сатанизм». Обыватели поняли было его как обычное ругательство, но журналист «Нового времени» М.О. Меньшиков, любивший порассуждать об искусстве и представиться его знатоком, услужливо разъяснил, что сатанизм очень моден на Западе, что среди писателей служатся черные мессы и в формах омерзительнейшего разврата приносятся жертвы Сатане. Многие поверили, что «закрытые» собрания в Географическом обществе и у доктора Корнилова — то же самое. Взаимное непонимание в разных кругах интеллигенции и духовенства усиливалось. Одни говорили о движении, о развитии, о возможности взаимокасания религии и реальной жизни. Другие отвечали, что «свобода богословствовать» — и есть то, чего первые так долго добивались. На одном из заседаний петербургского кружка выступил Д. Мережковский, заявивший, что с догматами, хранимыми церковью, решительно нечего делать ни в государстве, ни в художественном творчестве, ни в устройстве благой обществен-

---

[1] Арсеньев Н.С. О московских религиозно-философских и литературных кружках и собраниях начала XX века//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 302.

ной жизни: с ними можно отрекаться от всего этого, но невозможно созидать. *Ратуя* за открытую вселенскую церковь, Мережковский подчеркнул, что ее начало — «тайна *любви и свободы*, начало подлинно всемирное. Только в ней открывается абсолютная истина всех трех церквей: церковь вселенская не нарушает ее, а исцеляет»[1]. Покушения на догматы высшее духовное начальство не выдержало. 5 апреля 1903 года религиозно-философские собрания были запрещены.



З.Н. Гиппиус. 1930-е годы

Почему же факт такой дальней истории снова стал обсуждаться в конце 50-х? Эмигранты внимательно следили за происходящим в России, надеялись, что скоро «Никита откроет церкви». Какой будет эта новая русская церковь? Связи с прошлым возникали сами собой. В 1961 году в сборнике «Мосты» были опубликованы написанные тридцатью годами раньше воспоминания Гиппиус, в которых она утверждала, что «если бы вопросы, с такой остротой поставленные в собраниях, были в то время действительно услышаны, если бы потом не только русская Церковь, но и громадная часть русской интеллигенции не забыли о них вовсе — быть может, Церковь не находилась бы сейчас в таком «бедственном положении», а интеллигенция не вкусила бы всю «горечь скитальчества». И не видели бы мы Россию «в состоянии духовного упадка и полного экономического разорения ее народа»[2].

Следом за статьей Гиппиус в «Современнике» (Торонто, 1962) были опубликованы воспоминания о московских религиозно-философских собраниях Н.С. Арсеньева, религиозного мыслителя, активного участника этих собраний. То есть Маковский был не единственным человеком, обратившимся к этой теме, но в конце 50-х, пожалуй, первым. 5 мая 1957 года он пишет Форштеттеру: «Кончил мой доклад о символизме. Не знаю, буду ли читать публично доклад в ближайшее время, но все же — как гора с плеч. И кажется — в конце концов вышло»[3]. 21 мая он посылает руководителю Русской Академической группы С.К. Ермолову тезисы своего доклада «От реализма к религиозно-философским собраниям»:

---

[1] Гиппиус З.Н. Воспоминание о религиозно-философских собраниях//Наше наследие. — № 4. — С. 78.

[2] Там же. — С. 67.

[3] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

I

1) Нигилизм. Начало увлечения Западом.

2) Переоценка ценностей.

3) Французские декаденты и символисты.

4) Иннокентий Анненский, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Блок, Кузмин.

5) Мистика русского символизма.

6) О<тец>. С. Булгаков о теургии и красоте.

7) «Мир искусства» и Мережковские.

II

8) Кружок религиозных мыслителей в Петербурге.

9) Главные фигуры на религиозно-философских собраниях (1901–1903).

10) Первая речь В.А. Тернавцева.

11) Неудачная попытка сговора между интеллигенцией и церковью.

12) Общие выводы[1].

В конце мая эта лекция была прочитана и одобрена прессой. Резонанс в обществе был велик. Она долго обсуждалась и по просьбе эмигрантов, не попавших на лекцию в 1957 году, была повторена в июле 1959 года. На следующий день газета «Русская мысль» писала: «Данный им глубокий анализ, детальное изложение всех тогдашних исканий в искусстве и религии, талантливые характеристики участников, которых он хорошо знал лично, произвели большое впечатление на слушателей. И мы можем только надеяться, что блестящая лекция нашего поэта появится в печати»[2]. Переработанный материал этой лекции и лег в основу первой главы «На Парнасе».

Рассказывая о времени, которое Н.А. Бердяев назвал «русским духовным ренессансом», Маковский задумывается над вопросом, почему встречи философов, религиозных деятелей и поэтов — исключительно интересные и многообещавшие — не дали никаких практических результатов: обновления религиозной жизни не последовало. Ему не хотелось, как это сделал Мережковский, списывать вину только лишь на консерватизм и закостенелость русской церкви. Он был склонен думать, что повинна в этом и интеллигенция, которая в начале века много говорила о религии, но подлинной религиозностью чаще всего не обладала. У многих молодых людей обращение к религиозной философии было связано с потерей интереса к политике.

[1] Маковский С.К. Тезисы доклада «От символизма к религиозно-философским собраниям». — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 98.

[2] Татаринов В. Лекция Маковского//Русская мысль. — 1959. — 15 июля.

Увлечению философией чаще всего сопутствовало увлечение эстетикой, нередко эстетика становилась главным увлечением: «В семьях с наследственной культурой все как-то завертелось вокруг вопросов искусства, поэзии, философских обобщений и парадоксов — это поколение, чуть космополитическое по образованию, но с сентиментальной оглядкой на помещичье, барское житье, неудержимо потянулось на Запад...»[1] Расширение кругозора, возможность сопоставлять и сравнивать пробудили интерес к отечественной культуре. «Этот новый, отнюдь не реакционный, а прогрессивным чаяниям открытый национализм отталкивался от византийско-московской «самобытности», что с прошлого царствования навязывалось нам ex officio, и от освободительного движения вчерашнего дня. Новое отечестволюбие и новая любознательность углубили для молодого поколения социальные проблемы, и проблема личного сознания, философии жизни не сводилась больше к базаровщине, «религия» и «реакция» перестали быть синонимами... Захотелось самостоятельного опыта, права на зрелость и на умственную роскошь»[2].

Новое поколение охладело к творчеству прежних «властителей дум» — революционных демократов, потеряло интерес к народничеству. Кто-то увлекся марксизмом, кто-то, как братья князья Сергей и Евгений Трубецкие, — спиритуализмом, кто-то — искусством. «Религией» нового искусства стал символизм. «Признаком русского искусства и явилась эта метафизика, чтобы не сказать мистика. В этом — его доподлинная русскость»[3].

Символистам в те годы жилось нелегко, их жестко, даже жестоко критиковали за отступление от традиций, заумность, непонятность, словесную эквилибристику. Защищая их, Маковский разъяснял, что «символистам ни буквенная эквилибристика, ни метафорическое озорство не нужны. Если нужна им «музыка слов», то от сердца к сердцу. Тут водораздел чрезвычайно важен, особенно в теории, в идее»[4].

Делая новый экскурс в историю, Маковский ставит перед собой и перед читателем сразу несколько вопросов: «Искусство и религия были когда-то одним целым — и в древнейшем язычестве, и в христианском Средневековье, и позже, когда ожили художественные идеалы языческих культур... И вот нам, русским, в предреволюционную эпоху, опять захотелось поверить в божественный смысл красоты, обернувшись на Запад, по завету ближайших предков, и на свой христианский Восток.

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 15.
[2] Там же. — С. 15-16.
[3] Там же. — С. 18.
[4] Там же. — С. 19.

Не было ли это началом какого-то нового русского сознания? И не дано ли ему продолжиться в Грядущей России? Кто знает? Чем ниже падение, тем выше может быть взлет. И не принадлежит ли тут некоторая роль нашей эмиграции, — не выпало ли ей на долю хранить духовную традицию отечества?»[1]

Эти вопросы волнуют россиян и сейчас. Предположения Маковского кажутся пророческими и поныне, а сорок лет назад над этими вопросами трудились лучшие умы эмиграции. Вопрос «кто виноват?» был ясен, гораздо важнее было решить, «что делать?», и это тоже становилось более или менее ясным — искать путей влияния на Россию, взаимодействия с ее народом: «Судьба России и судьба связанного с нею христианского мира пока закрытая книга. Но мы вправе, на основании всего, что пережила Россия за долгие столетия, и всего, что переживают теперь религиозно мыслящие люди в эмиграции и того, что просачивается иногда (но все явственнее) из самой России, мы вправе верить, что недаром ВСЁ БЫЛО, и не может не возродиться русская религиозная идея, что живет в творчестве всех наиболее вдохновенных выразителей нашего народа»[2].

Вместе с возрождением интереса к религии и философии далекого и не очень далекого прошлого в России начала века повысился интерес и к творчеству выдающихся философов своего времени, прежде всего — Вл. Соловьева. Вскоре после разгона религиозно-философских собраний в Москве, в особняке Марии Кирилловны Морозовой начало собираться религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева, целью которого была «борьба за права духа, за права религиозного начала в жизни, против нигилистического отрицания его»[3]. Много писалось и говорилось о Соловьеве и в Петербурге. Другое дело, что Соловьев был слишком глубок, оригинален, а потому — малопонятен и порой просто непостижим для большинства объявлявших себя его сторонниками. Как отмечал в «Вехах» Н.А. Бердяев, философия Соловьева одинаково чужда и народничеству, и марксизму, поскольку не могла быть «удобно превращена в орудие борьбы с самодержавием, и потому не давала интеллигенции подходящего мировоззрения, оказалась чуждой, более далекой, чем «марксист» Авенариус, «народник» Ог. Конт и другие иностранцы»[4]. Впрочем, и далекие

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 19.

[2] Там же. — С. 33.

[3] Арсеньев Н.С. О московских религиозно-философских и литературных кружках и собраниях начала XX века//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 302.

[4] Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда//Вехи. Сборник статей о руской интеллигенции. — М., 1909. — С. 17.

от марксизма и народничества люди, группировавшиеся вокруг «Мира искусства», «Весов», «Золотого руна», тоже не могли похвастаться глубоким знанием философии своего великого современника и в многочисленных мемуарах охотно писали о нем именно как о незаурядной, удивительной личности, тем более, что, как уже было сказано в главе о юности Маковского, они и знали-то его почти детьми, это полудетское восприятие находившегося рядом великого человека присутствует во многих воспоминаниях эмигрантов (А. Белый, К. Ельцова, Б. Погорелова, Ю. Сазонова и др.). Собственно, и Маковский в главе, посвященной Соловьеву в «Портретах современников», тоже в основном делится юношескими воспоминаниями. Усилившийся в годы второй мировой войны патриотизм эмигрантов, ожидание существенных изменений в послевоенной судьбе страны, смена власти в ней породили новый всплеск интереса и к отечественной истории, и к русской религиозной философии, ярчайшей фигурой в которой по-прежнему оставался Соловьев. В 50-х годах о нем много и порой блистательно пишет Н. Лосский, анализируя не только его философию, но и поэзию. Эстетические взгляды Соловьева анализирует и о. Василий Зеньковский[1].

Е.Х. Занкевич, рассматривая публицистику Соловьева, подчеркивает его непримиримость по отношению к национализму и цитирует слова философа, по-новому зазвучавшие в послевоенном мире: «Для всякого народа есть... только два исторических пути: языческий путь самодовольства, косности и смерти и христианский путь самосознания, совершенствования и жизни»[2]. С. Левицкий, говоря о влиянии Соловьева на Достоевского, тоже подчеркивает прогностические способности того и другого: Соловьев связывает «Легенду о Великом Инквизиторе» с социализмом и католичеством, а Достоевский — только с католичеством, хотя в свете событий 20-го века толкования обоих можно рассматривать «как предвидение тоталитарной коммунистической диктатуры»[3]. Опираясь на творчество Соловьева, Н.А. Бердяев делает вывод: «Русский коммунизм — великая проблема перед христианским миром, угроза и предупреждение»[4].

Как видно из сказанного, для середины века характерен более научный, глубокий, серьезный подход к творчеству классика отечест-

---

[1] Зеньковский В. Эстетические взгляды Соловьева//Новый журнал. — 1956. — № 47.

[2] Занкевич Е.Х. В. Соловьев как публицист//Новый журнал. — 1953. — № 33. — С. 244.

[3] Левицкий С. Вл. Соловьев и Достоевский//Новый журнал. — 1955. — № 41. — С. 200.

[4] Бердяев Н.А. Из записной тетради//Новый журнал. — 1955. — № 43. — С. 156.

венной философии, но и более отстраненный. Из тех, кто читал, изучал и анализировал труды Соловьева, почти никто не знал его лично. Только в записных тетрадях уже скончавшегося Н.А. Бердяева находим трогательные строки о Соловьеве, явно содержащие личное восприятие и собственное впечатление: «Соловьев не принадлежит ни к какому направлению, ни к какому лагерю. Он ничей и он многих. В. Соловьев своей гладкой теологией и метафизикой прикрывал свою природу. Он ночной и дневной. Он связан с духами природы»[1].

К концу 50-х годов Маковский остался едва ли не единственным из тех, кто помнил и знал Соловьева. Он впервые встретился с ним в 1895 году в семье Ауэров на их даче в Иманте и подробно рассказал об этих встречах в «Портретах современников». Но поскольку Сергей и Елена Маковские продолжали дружить с четырьмя сестрами Ауэр, бывали у них на Крюковом канале, то, естественно, их (и старших Ауэров) беседы нередко обращались к Соловьеву, и оказалось, что Надежда Евгеньевна Ауэр познакомилась с Соловьевым почти за четверть века до Иманты, на Итальянской Ривьере, и он списал с нее образ Жюли — героини его ранней повести «На заре туманной юности». Через четыре года он, поднимаясь на Везувий, упал с лошади и сломал ногу. Надежда Евгеньевна навещала его в неаполитанской больнице, он ухаживал за ней (писал об этом брату Михаилу), рассказывал о своей первой любви — Софье Мартыновой, и поездки в Египет на «свидание» с «Божественной Софией», очевидно, отчасти были навеяны и образом этой светлой юношеской любви. Об этом не писал никто, и Маковскому хотелось воспроизвести неизвестные факты, хотя в целом, конечно, очерк во второй книге мемуаров посвящен последним годам жизни философа.

Маковского привлекали рассуждения Соловьева о творчестве-магии, преображающем бытие через эстетическую сферу, об идее «положительного всеединства», в котором нравственная область есть абсолютное благо, познавательная — абсолютная истина, внешняя деятельность — абсолютная красота. Многие считали осуществление абсолютной красоты внеэтической, а скорее исторической и даже космической задачей, но Маковский не мыслил столь глобально, он вполне разделял мнение Булгакова о том, что искусство только путь к обретению красоты, и Фета — что искусство не может интересоваться ничем кроме красоты. Темы эстетической концепции Соловьева: вечная красота природы и бесконечная сила любви — были темами всего поэтического творчества Маковского, и эта созвучность убеждений

[1] Бердяев Н.А. Из записной тетради//Новый журнал. — 1955. — № 43. — С. 156.

заставляла его снова и снова возвращаться к книгам Соловьева и к воспоминаниям о нем. В 1958 году он уже знал, что одной из глав новой книги воспоминаний будет глава о Соловьеве. Пробный шар — публичная лекция. 24 марта 1958 года Маковский сообщает Форштеттеру: «Написал мою лекцию о Вл. Соловьеве и горю настроением узнать Ваше мнение, стоит ли устраивать публичную лекцию?»[1]

30 мая он посылает С.Ю. Прегель 10 билетов на лекцию «О последних годах Соловьева» с припиской: «Я получил вчера письмо от о. Василия Зеньковского, вполне одобряющее мою лекцию (не имеет по существу замечаний против), и потому начинаю распространять приглашения»[2]. Вскоре лекция состоялась, и газета «Русская мысль» дала ей высокую оценку: «Доклад С.К. Маковского, сделанный им в зале «Лас Каз» о поэте и философе Владимире Соловьеве кроме обычных для докладчика достоинств литературного изложения обладал еще той особой прелестью, тем ароматом, который создается от передачи референтом лично пережитого»[3]. Так родилась вторая глава новой мемуарной книги Маковского.

Дальнейший план книги приблизился к «Портретам современников» в том смысле, что главы, как и в «Портретах», сгруппировались по своеобразной хронологии: герои первой части — люди, с которыми автор был знаком до революции и которые либо умерли, либо погибли, либо остались в России: Случевский, Анненский, Блок, Коневской, Комаровский, Гумилев. Правда, здесь же находим очерк о Гиппиус, до конца дней жившей в Париже, где Маковский довольно часто с ней встречался, в конце 20-х — начале 30-х годов она сотрудничала у него в «Возрождении», он бывал в их с Мережковским парижской квартире, дважды проводил отпуск на их даче в Каннах. Но поскольку известность Гиппиус совпала со знаменитыми средами «Мира искусства», где были замечены и высоко оценены культурной элитой ее очень «новые» стихи, хотя более широкая читательская публика быстро приклеила к ним ярлык «декадентства», Маковский счел нужным поместить очерк о Гиппиус именно в первый раздел книги. Он хорошо знал все творчество Гиппиус, причем не только опубликованное, он перечитал весь архив Мережковских, унаследованный Злобиным, но Гиппиус навсегда осталась для Маковского прежде всего — поэтессой из мирискуснических «сред».

Вторая часть — о людях, с которыми Маковский дружил и до, и после революции: князь С. Волконский, Добужинский, Трубников.

---

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

[2] Маковский С.К. — С.Ю. Прегель. — Там же, ед. хр. 117.

[3] Шик А. О Владимире Соловьеве. Доклад С.К. Маковского//Русская мысль. — 1959. — 8 июля.

Третья часть — о людях, которых Маковский не знал или плохо знал до революции, а в Париже подружился с ними: это Стеллецкий, Евреинов, Поль.

Константина Константиновича Случевского Маковский встречал еще в студенчестве у его племянников Сони и Феди Случевских, а также у своего первого наставника в поэзии — графа Голенищева-Кутузова. В какой-то мере наставником юного поэта был и Случевский, советовавший: «Не упускайте мгновений наития; когда примерещится строка, немедленно закрепляйте ее. От строки рождается стихотворение — пусть и ночью около вас лежит бумага и карандаш. Часто приходят строки сквозь сон или при внезапном пробуждении. Не ленитесь тотчас записывать!»[1]

Маковский замечает, что в дни его встреч со Случевским тот был старше в три раза, но не казался ни старцем, ни мудрецом — просто человеком, с которым интересно и приятно общаться. Маковский сообщает много неизвестных подробностей из жизни Случевского: отец его был сенатором, дед по матери — адмирал фон Риккарт. В студенчестве Случевский влюбился во француженку Рашетт, познакомил ее с Тургеневым, а та решила «скрестить шпаги» с Виардо. Случевский тяжело переживал и измену, и то, что узнал себя в образе легкомысленного поэта Ворошилова из тургеневского «Дыма». Вскоре он женился на курской помещице О.К. Лонгиновой, богатой, своенравной, претенциозной и не очень молодой. Родились три сына и две дочери. Жизнь не сложилась, супруги разошлись, одна дочь осталась с матерью, остальные четверо — с ним и ласковой мачехой А.Ф. Рерих. Возможно и даже вероятнее всего, что обо всем этом писатель узнал не от самого Случевского и даже не от Сони и Феди, а от дочери Случевского Александры Коростовец, жившей в Лондоне, писавшей и реставрировавшей иконы и являвшейся свекровью племянницы Маковского Марины Агабабовой. В молодости же Маковский вместе с Соней и Федей переживал за Случевского, которого мало ценили как писателя, поскольку он был сановником — гофмейстером Двора, членом Совета министра внутренних дел, членом Ученого комитета, главным редактором «Правительственного вестника», к тому же — другом великого князя Владимира Александровича, которого в молодости как естествовед и этнограф сопровождал на Мурман, Урал и в калмыцкие степи. Сожаление Маковского о том, что Случевский ушел из жизни недооцененным как поэт, разделил в своей мемуарной книге «Догоревшие огни» князь В.В. Барятинский: «Случевский, гофмейстер Двора и главный редактор «Правительственного вестника», был

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 67.

человек беспартийный, и, во-вторых, — поэт. Поэзию он ставил выше всего. Вдобавок он был человек чрезвычайно добрый, незлобливый и миролюбивый; свойства душевные, мало вязавшиеся с активной политической деятельностью. Создавая свои «пятницы» в память Полонского (который тоже был чужд политики, несмотря на то что носил чин действительного статского советника и был даже одно время — о, ужас! — цензором), Случевский хотел создать среди дебрей политических распрей, в которых блуждала русская литература (я не говорю, конечно, о публицистике, предназначенной к таковым блужданиям), оазис с кристально чистым родником поэзии, и только поэзии, или хотя бы со скромным ручейком безобидного стихотворства»[1].

Маковский считал Случевского человеком до предела умственно-честным, который «не боялся самой жестокой правды, мысли свои доводил до конца»[2]. Эта черта характера не могла не отразиться и на отношении Случевского к России: «Он благословенно любил Россию, ее «Божьи пустыни», ее нивы, леса, церкви, и крестьянский труд, и все противоречия русской истории («Святая Русь» и европейство имперских веков!). Любил всеобъемлющей любовью и тревожился за ее будущее пророческой тревогой... Но оттого, что он Россию любил, оттого и судил ее Случевский строго и так болезненно переживал спесивое лицемерие и стяжательное ловкачество в том общественном кругу, что «давал тон» русской жизни последних царствований. Он чувствовал себя одиноким в мире вырождающегося дворянства, где вращался по наследственной инерции; дышалось ему легко лишь с друзьями, много перестрадавшими, как и он сам, с теми, кому посвящал он свои «Песни из Уголка»[3].

Работу над очерком о Случевском Маковский начал вскоре после создания очерка о Соловьеве. 11 октября 1958 года он пишет Форштеттеру: «2 ноября я устраиваю чтение... о Случевском для очень избранного круга слушателей»[4], — и приглашает друга прийти. Менее чем через год очерк публикуется в «Новом журнале» и высоко оценивается критикой. Ю. Терапиано пишет в «Русской мысли»: «Анализируя творчество этого содержательного и несправедливо забытого поэта и писателя, Сергей Маковский, говоря о его прозе и стихах, о его мировоззрении и духовных поисках, проявляет и нужное понимание, и сочувствие, и — особенно в отношении некоторых стихотворений, как,

---

[1] Барятинский В.В., кн. «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского» // Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 298-299.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 69.

[3] Там же. — С. 69-70.

[4] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

например, «Цветок, сотворенный Мефистофелем», большую метафизическую зоркость»[1]. Позднее, когда первые экземпляры «На Парнасе Серебряного века» вышли из печати, В. Завалишин, тепло отозвавшись обо всей книге, особо отметил именно этот очерк: «Я довольно хорошо знаю литературу о Случевском — не слишком, впрочем, многочисленную, и должен признать, что С. Маковскому принадлежит едва ли не самая глубокая и самая серьезная характеристика этого недооцененного поэта и прозаика»[2].

Вслед за воспоминаниями о Случевском идет очерк о Гиппиус, что для Маковского совершенно логично и закономерно: ему приходилось участвовать в так называемых «Пятницах Случевского» — в члены этого кружка принимались строгим голосованием только люди, причастные к поэзии, а Гиппиус с Мережковским были там критиками. Князь Владимир Владимирович Барятинский вспоминает: «Обыкновенно после прослушивания того или иного поэтического произведения высказывали свое мнение о нем самые маститые представители поэзии — Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, С.А. Андреевский и сам хозяин дома. Первые двое говорили, так сказать, на два клироса: один договаривал или развивал мысли другого, что было весьма интересно. Их критика была иногда сурова, но всегда облечена в очень корректную форму. С.А. Андреевский высказывался гораздо более резко, почти всегда отрицательно и в академически сжатой форме. После его отзыва автор прочитанного произведения чувствовал себя на скамье подсудимых после речи прокурора. Тогда выступал Случевский, сглаживавший добродушием и благожелательностью своей речи все шероховатости создавшегося положения, примирявший автора с критиком, восстанавливавший душевное равновесие и — по окончанию речи приглашавший присутствующих перейти в столовую поужинать»[3].

Но первое знакомство Маковского с совсем юной, 22-летней, только что вышедшей замуж за Мережковского Гиппиус состоялось задолго до «Пятниц Случевского» и мирискуснических «сред», в Ницце, встречаться на «средах» они стали только через 7 лет. Маковский воссоздает ее портрет того времени: «Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. «Какой обольстительный подросток!» — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая гордо вздернутая головка, удлиненные серо-

---

[1] Терапиано Ю. Новый журнал. Книга 59//Русская мысль. — 1960. — 16 июля.

[2] Завалишин В. На Парнасе Серебряного века//Новое русское слово. — 1962. — 11 февр.

[3] Барятинский В.В., кн. «Пятницы Полонского» и «Пятницы Случевского» // Воспоминания о Серебряном веке. — М., 1993. — С. 297-298.

зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогино с холста Содомы. Вдобавок густые нежно вьющиеся бронзово-рыжеватые волосы она заплетала в длинную косу — в знак девичьей своей нетронутости (несмотря на десятилетний брак)»[1].

Необычность и загадочность поэтической дивы в то время отмечали многие. Из уст в уста передавался сатирический куплет, якобы сложенный Владимиром Соловьевым:

Я — молодая сатиресса,
я — бес,
Я вся живу для интереса
телес.
Таю под юбкою копыта
и хвост...
Посмотрит кто-нибудь сердито —
прохвост[2].

Вполне возможно, что злая эпиграмма обидела Гиппиус. Не потому ли она позировала Баксту в узких брюках и открытых туфлях? Не менее обижал Зинаиду Николаевну и ярлык «декадентки». Маковский рассказывает, что она постоянно открещивалась от этого ярлыка, заявляя, что «петербургские декаденты — зябкие, презрительные снобы, эстеты чистой воды»[3]. «Стихи я пишу, как молюсь», — написала она в предисловии к одному из сборников. Духовный мир человека исключительно привлекал ее, она мечтала издавать свой журнал, который писал бы о том, чего «Мир искусства» не касался: о правде христианства, о теологии, об исторической миссии русской церкви. Она не считала себя декаденткой еще и потому, что всегда стремилась к общению с интересными для нее людьми, а декадентство — крайняя писательская обособленность»[4]. Эти слова она вложила в уста Антона Крайнего — таков был псевдоним Гиппиус-критика. Впрочем, когда ее причисляли к модернистам, она не возражала. Маковский приводит высказывание Ин. Анненского, который сравнивал Гиппиус с ранним Лермонтовым: «В ее творчестве вся 15-летняя история нашего

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 89.

[2] Погорелова Б. «Скорпион» и «Весы»//Новый журнал. — 1955. — № 40. — С. 173.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 91.

[4] Там же.

лирического модернизма... В ее схемах всегда сквозит или тревога, или несказанность, или мучительное качание маятника в сердце»[1]. Впрочем, признавая некоторое сходство (по духу!) Гиппиус с Лермонтовым, Маковский считал, что ритмической чеканкой и обдуманным выбором определений она все-таки ближе к Пушкину. А наш, то есть рубежа веков, модернизм? О нем Маковский говорит, анализируя стихи Гиппиус, например «Песню» (Окно мое высоко над землею...). Он пишет о новаторстве и... снова находит традиции: «Большой смелостью была в то время сама форма стихотворения: в иных строчках — прибавка слога в стопе, нарушающей МЭТР («Мне нужно то, чего нет на свете»). Этот перебой, вместе с повторением тех же слов и неодинаковой длиннотой строк, сообщает в «Песне» особую прелесть уводящему в даль лирическому признанию сродни Верлену. Лишь значительно позже Блок и Гумилев узаконили этот прием»[2].

Будучи предельно честен, Маковский не скрывает причин, по которым Мережковские, несмотря на уговоры его, редактора, и Вячеслава Иванова, не сотрудничали в «Аполлоне»: «Обоих коробила ограниченная искусством, эстетикой программа журнала, отчужденность «Аполлона» от того, что для Мережковских казалось единственно важным делом. Открытой вражды не возникало, мы продолжали видеться, но лед не таял, запальчивая прямолинейность Зинаиды Николаевны компромиссов не допускала. На страницах «Аполлона» так и не появилось ни одного ее стихотворения»[3].

Далее в судьбы автора и героини вмешалась революция. Он сразу понял непоправимость случившегося и после февральской революции уехал с семьей в Крым, а оттуда — за границу. Мережковские, очевидно, какое-то время выжидали, им пришлось уезжать за границу прямо из Петербурга и — тоже без надежд на возвращение. Чувство невозместимой утраты хорошо передано в стихотворении «Отъезд», строки из которого Маковский не мог не воспроизвести, ведь это были и его Петербург, и его собственное чувство невосполнимой утраты.

До самой смерти... Кто бы мог подумать?
(Санки у подъезда, вечер, снег).
Знаю. Знаю. Но как было думать,
Что это — до смерти? Совсем? Навек?

[1] Анненский И.Ф. О современном лиризме. — Аполлон. —1910. — № 3. — С. 8-9.
[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 95.
[3] Там же. — С. 96.

Молчите, молчите, не надо надежды,
(Вечер, ветер, снег, дома).
Но кто бы мог подумать, что нет надежды...
(Санки. Вечер. Ветер. Тьма).

Как стало теперь известно, Гиппиус с первых дней в изгнании начала работу по организации эмигрантов вокруг патриотической идеи сохранения и развития русской культуры. В статье «Земля и свобода» она писала: «Русская культура в опасности. И если мы здесь — не случайное собрание беженцев, а действительные **эмигранты**, мы должны сознать наш долг перед культурой нашей и перед Россией. Великий смысл в том, что люди, — целый народ по количеству, — никогда не знавшие совершенно свободного дыханья, очутились в условиях свободы и могут свободе учиться... Громадная работа лежит перед эмиграцией. И работа **патриотическая**. Настоящий патриотизм бескорыстен. Он требует отказа от себя. Мы никогда не увидим России? В чужую землю нас зароют? Пускай, но пока не зарыли, будем делать **наше** дело, то, которое нам предназначено, которое именно мы только и можем делать сейчас, ибо только у нас, лишенных земли, — есть свобода. И не для себя будем стараться сохранить и приумножить ценности родной земли, а для нее. Великая ценность — культура — вся соткана из свободных веяний духа. Дух дышит, где хочет. Россия не забыта, но если его дыханье там для нас еще не приметно — от своего дела отказываться нельзя»[1]. Та же мысль высказывается и в частных письмах: «Многие из нас и Россию покинули не для спасения своей жизни (бежать было опаснее), а как раз для того, чтобы свидетельствовать о правде, говорить, кричать о ней. Братья наши знают, что завещанное ими — наш долг — мы исполнили верно. Одного не знают они, и мы сами узнали это лишь здесь: наша правда так невероятна, наше рабство так неслыханно, что людям свободным слишком трудно понять нас, поверить: слова скользят мимо слуха»[2].

Со всеми этими утверждениями Маковский был в принципе согласен, его усилия были направлены в то же русло и в практическом смысле подчас были более плодотворны, но решиться на полное самоотречение он не мог: три горячо любимых чада требовали заботы не только в смысле содержания, платы за учебу и т.п., но и в смысле воспитания — нравственного, патриотического, эстетического, духовного. Это не всегда получалось — среда все более делала сыновей

---

[1] Гиппиус З.Н. Земля и свобода//Последние новости. — 1926. — 8 июня.

[2] Гиппиус З.Н. — И.Г. Гальперину-Каминскому. «Кто бури знал...»//Наше наследие. — 1990. — № 4. — С. 64.

и дочь парижанами, любимая отцом Россия казалась им полусказкой, но все, что делал отец во благо этой полусказочной России, они ценили.

Маковский и Мережковские снова встретились в Париже в конце 20-х годов. Много говорили о литературе, Гиппиус, как и в прежние времена, была резка в оценках: «К нашим символистам она относилась прохладно. Блока любила как человека, но как писателя — только за немногие лучшие строфы. Валерия Брюсова высмеивала не без злости... Бальмонта не выносила; от Вячеслава Иванова, с его неоязычеством, сторонилась; Анненского никак не воспринимала, Андреем Белым восхищалась за пророческие стихи «Пепла», но антропософские его мудрствования ни в грош не ставила... Вся заполненная собой, она подчас не слышала чужих голосов»[1]. Такой и запомнил ее Маковский. Писать о Гиппиус он начал через девять лет после ее смерти, наверное, готовился отметить десятилетие со дня кончины — очередным докладом, а потом и статьей. В письмах Форштеттеру он постоянно сообщает об этом: «3.02.55. Я очень много читаю (пока не пишется). Тону и в З. Гиппиус, прочел весь архив Злобина. Все-таки она писательница замечательная... Большое впечатление на сей раз произвел на меня и Мережковский со своим «Данте» (в двух томах).

17. 09.55. Больше всего усердствовал над статьей о З.Н. Гиппиус, все яснее убеждаясь, что она большой поэт, еще не оцененный. Вчера вся статья почти написана. Остается отшлифовать и сократить: вышло слишком длинно, отчасти из-за обилия цитат: трудно выбрать наиболее показательные.

30.11.55. ... Буду читать в Париже... в середине декабря главу о З.Н. Гиппиус. Увлечен ею по-прежнему»[2].

Доклад о Гиппиус состоялся в уютном помещении Французского клуба 12 мая 1956 года. Газеты писали: «Доклад собрал большую аудиторию, горячо приветствовавшую докладчика»[3]. «Интересный доклад имел большой успех у собравшейся публики»[4].

Одобренный многочисленными слушателями «доклад», на самом деле — уже готовую к публикации статью, — Маковский предложил своей хорошей знакомой Наталье Борисовне Тарасовой, редактировавшей «Грани», но она отказалась ее принять, объяснив отказ отсутствием у современных читателей интереса к творчеству уже давно забытой поэтессы. Маковский обиделся — не за себя, за Гиппиус, и через пять лет попенял Тарасовой за невнимание к ней: «Я ни секунды

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 98.
[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[3] К.К. Творчество Зинаиды Гиппиус//Русская мысль. — 1956. — 26 мая.
[4] О.К. Поэзия Зинаиды Гиппиус//Русские новости. — 1956. — 17 мая.

не был на Вас в претензии, когда Вы отказались печатать статью мою о З.Н. Гиппиус (помните?), ответив, что не находите возможным уделять столько страниц столь «второстепенному» поэту (Эта статья, вошедшая главой в мою новую книгу «На Парнасе Серебряного века», считается многими одной из наиболее значительных, даром, что г. Адамович продолжает, как будто, сводить какие-то личные счеты с Мережковскими)»[1].

Начало работы над созданием «Аполлона» было связано для Маковского прежде всего с именем Иннокентия Анненского. Он писал об Анненском несколько раз, в том числе и в «Портретах современников», но всегда чувствовал, что за пределами очерков остается важная сфера деятельности Анненского как критика. Восполнить этот пробел Маковский решил в новой мемуарной книге. Рамки материала он обозначил даже в оглавлении: если остальные герои там просто названы поименно, то глава об Анненском называется «Иннокентий Анненский — критик». Она начинается с краткой характеристики времени, когда директор Царскосельской гимназии И.Ф. Анненский выпустил сборник статей «Первая книга отражений»: «В самодержавной России, после долгих лет спячки, жадно обновлялось художественное сознание и вспыхивали то здесь. то там маяки, указывая путь всему новому, необычному, ниспровергающему литературный «вчерашний день». И чем разительнее «новое» отличалось от «старого», тем больше был успех»[2]. Маковский подчеркивает, что его старший друг, заботливо лелеявший это «новое», очень строго относился к творчеству классиков, в частности, в пору всеобщего увлечения толстовством остроумно вышучивал его: «Толстой не мог изобрести для своего буддизма символа страшнее и безотраднее, чем его **труд**. Эстетически этот труд, им обожествленный, есть лишь **черный камень Сизифа**. Катите его, люди, до устали и без устали. Множьтесь, если уж так хотите, но лишь за тем множьтесь, чтобы успешнее, то есть безнадежнее катить свой камень... Это во всяком случае поможет вам не думать, а главное, поможет каждому из вас не сознавать себя самим собою»[3]. Анненский считал, что поэзия тем и хороша, что «отрицательная болезненная сила муки» уравновешивается в ней «силой красоты, в которой заключена возможность счастья»[4].

В эмигрантской среде долгое время ходила сплетня, что Анненский был обижен на Маковского, т.к. якобы не дождался публикации

[1] Маковский С.К. — Н.Б. Тарасовой. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 121.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 125.

[3] Там же. — С. 133.

[4] Там же. — С. 134.

своих стихов во второй книжке «Аполлона». Эту версию поддерживает и автор послесловия к новому, уже российскому, изданию «Силуэтов русских художников»[1]. Но, во-первых, Анненский сам редактировал поэтическую тетрадь журнала и сам отбирал стихи для нее, во-вторых, до выхода в свет второго номера «Аполлона» он не дожил, в-третьих, в трех первых номерах журнала печаталась его большая статья «О современном лиризме», причем именно во втором номере — теплые слова о поэзии Маковского. Очевидно, Маковскому была неприятна сама мысль о том, что кто-то мог подумать о его невнимании к поэту, и, возможно, чтобы развеять миф о выдуманной обиде, он рассказывает о том, как в ближайшем к редакции ресторане «Донон» праздновался выход первой и единственной при жизни Анненского книжки «Аполлона»: «Анненский вспомнил, и, к моему смущению, в конце обеда торжественно встал с бокалом в руке, попросил внимания и произнес речь по моему адресу (выход первого номера «Аполлона» совпал с десятилетием работы Маковского в художественной критике. — *Т.Л.*). Я хорошо помню в этой смутившей меня речи главную тему — ...о «новой интеллигенции», собравшейся под сенью «Аполлона», соединяющей в себе культурный традиционализм с прогрессивностью»[2].

Примечательно, что как раз к моменту работы над очерком об Анненском относятся первые контакты Маковского с россиянами, в частности, побывавший в Париже И.С. Зильберштейн пообещал Маковскому подобрать фотографии его героев и поручил это работникам Русского музея. Они не проявили особого рвения, Зильберштейну пришлось извиняться. 20 июля 1961 года он пишет Маковскому: «Узнал, что портрет Иннокентия Анненского отправлен Вам не был. Поэтому я выбрал один из лучших его портретов из числа хранящихся в Пушкинском Доме Академии Наук СССР, дал его переснять и одновременно посылаю Вам отпечаток пересъема... Надеюсь, что этот портрет Вас удовлетворит еще и потому, что он был сделан в Царском Селе, воспетом Анненским»[3].

К сбору материала о Блоке Маковский приступил сразу же после окончания главы о Гиппиус. В ноябре 1955 года он сделал доклад о Блоке, который был воспринят парижской литературной элитой чуть ли не в штыки. «Недавно один очень почетный литератор прочел

---

[1] Толмачев В.М. Русский европеец. О жизни и творчестве С.К. Маковского. Послесловие к книге С.К. Маковского «Силуэты русских художников». — М., 1999. — С. 337.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 141.

[3] Зильберштейн И.С. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 232.

в кругу поэтов, писателей и квалифицированных слушателей большой доклад, имевший целью развенчать Блока-поэта, — пишет Ю. Терапиано, до того обычно хваливший все, что выходило из-под пера Маковского. — Длиннейшие выдержки из всех книг его стихов, содержащие различные срывы — перечень плохих образов, слабых эпитетов, глагольных рифм и т.д. был преподнесен слушателям, но в обмене мнений докладчик, увы! остался в одиночестве. Все говорившие по поводу доклада были с ним не согласны. Хотелось в ответ, вместо возражений, начать читать стихи Блока, все равно какие, первые, пришедшие на память»[1].

В 1955 году отмечалось 75-летие Блока, а в 1956-м — 35-летие со дня смерти, газеты и журналы писали о Блоке много, но редкий из мемуаристов так или иначе не пытался метнуть камешек в огород Маковского. Г.В. Адамович, вспоминая юность, говорил о том, что Блок «совпадал с эпохой» и был «объединителем хора», состоящего из противоречивых голосов. Драму Блока он объясняет тем, что он «искал не счастья, а правды», и добавляет: «С Блоком мы на верной, праведной стороне, на стороне «добра и света». Оттого и отречение от него... ничем нельзя было бы оправдать, как ничем **нельзя оправдать предательства**»[2].

Такая неожиданная и резкая критика ошеломила Маковского. Никакого предательства он за собой не чувствовал — писал, как всегда, что думал и что знал. Его друг Юрий Анненков написал тогда же с грустным юмором: «Мы все еще, разумеется, очень молоды: кому 50, кому 60, кому за 70. Единственный груз, который начинает нас тяготить, это груз воспоминаний. Когда воспоминания становятся слишком обременительными, мы сбрасываем их по дороге, где придется и сколько удастся. И мы облегченно вздыхаем. Однако бывают воспоминания, которые не только внешне отлагаются на поверхности нашей памяти, загромождая ее, но органически дополняют и обогащают нашу личную жизнь: их мы не отдаем и не отбрасываем, мы только **делимся** ими»[3].

Масса воспоминаний о Блоке появилась в эмигрантской прессе сразу после его кончины. В написанной в 1925 году и опубликованной только через 40 лет статье «Побежденный» писатель Борис Зайцев рассказывал: «У нас существовал слой очень утонченный, культура привлекательно-нездоровая, выразителем молодой части ее — поэтов и

---

[1] Терапиано Ю. А. Блок//Русская мысль. — 1955. — 10 декабря.

[2] Адамович Г.В. Наследство Блока//Новый журнал. — 1956. — № 44. — С. 87.

[3] Анненков Ю. Об Александре Блоке//Новый журнал. — 1956. — № 47. — С. 108.

прозаиков, художников, актеров и актрис, интеллигентных и «нервических» девиц, богемы и полубогемы, всех «Бродячих собак» и театральных студий — был Александр Блок. Он находил отклик. К среде отлично шел тонкий тлен его поэзии, ее бесплодность и разымчивость, негероичность. Блоку нужно было бы свежего воздуха, внутреннего укрепления, здоровья (духа). Откуда бы это взялось в то время? Печаль и опасность для самого Блока мало кто понимал, а на приманку шли охотно — был он как бы крысоловом, распевавшим на чудесной дудочке — над болотом»[1].

К началу 20-х годов относится и статья З. Гиппиус «Мой лунный друг», опубликованная в «Окне» и в 1925 году включенная в ее книгу «Живые люди», вышедшую в Праге. В ней Гиппиус пишет: «Чем дальше, тем все яснее проступала для меня одна черта в Блоке, — двойная: его **трагичность**, во-первых, и, во-вторых, его какая-то **незащищенность**... От чего? Да от всего: от самого себя, от других людей, от жизни и смерти. Но как раз в этой трагичности и незащищенности лежала и главная притягательность Блока»[2]. Та же мысль содержится и в очерке К. Бальмонта «Три встречи с Блоком», впервые опубликованном в 1923 году в «Звене»: «Третья встреча явила мне Блока читающим замечательные стихи о России, и он мне казался подавленным этой любовью целой жизни, он был похож на рыцаря, который любит недосягаемую, и сердце его истекает кровью от любви, которая не столько есть счастье, сколько тяжелое, бережно несомое бремя»[3].

Как видно из процитированного, Блок уже в 20-х годах воспринимался эмигрантской элитой как гений и мученик, в 50-х годах это чувство усилилось, а Маковский, живший рядом и здравствовавший, совсем не воспринимался окружающими как человек из **того** времени, который уже **тогда** был его (Блока) редактором. Но ведь так было **на самом деле**, хотя Маковский был старше Блока всего на три года. В день, когда никому не известный Блок пришел в «Журнал для всех» с пачкой стихов (до того он печатался только в малотиражном «Новом пути» у Мережковских), редактор В.С. Миролюбов поручил заботу о нем заведующему художественным отделом Маковскому. Стихи через месяц появились в журнале. Блок не раз вспоминал, что первый гонорар он получил в «Журнале для всех» у Миролюбова. О более поздних встречах рассказывалось в главе «Поэты «Аполлона». Там же воспроиз-

---

[1] Зайцев Б. Побежденный//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 172.

[2] Гиппиус З.Н. Мой лунный друг//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 142-143.

[3] Бальмонт К. Три встречи с Блоком//Звено. — 1923. — 19 марта.

водится письмо Блока по поводу правки, наделавшее столько шума. Может быть, о нем и не вспомнили бы, если бы Маковский сам не воспроизвел этот интересный факт сначала в лекции, потом в статье, а позднее — и во второй книге мемуаров.

Статья, опубликованная в «Гранях», вызвала новые нападки критиков. Особенно резкая полемика развернулась в «Новом русском слове». Статья Н. Ульянова «Забытый бог» начиналась с утверждения, что автор ценит Маковского с молодых лет, но для него он «Блока с пьедестала не сбросит». Развивая эту мысль, Ульянов пишет: «Я тоже всегда утверждал, что Бунин останется в русской поэзии позже Блока. Но когда Блока развенчивают — я за него. Несомненно, Блок пройдет, но не потому, что у него «ошибки», а потому, что он поэт определенной эпохи. Будущие поколения его, быть может, не поймут. Но он — наша молодость, и многие моменты нашей жизни облегчались его стихами»[1].

Несколько смягчил нападки на Маковского Е. Грот[2], опубликовавший в своей статье то самое знаменитое письмо Блока, из-за которого ломались копья, потому что ничего другого на тему, обозначенную критикой как «неграмотный Блок», Маковским написано не было.

Он начинает очерк с того памятного майского дня в «Журнале для всех», когда утренние лучи солнца пробивались сквозь пыльные стекла, с Невского доносились звон трамваев и цоканье копыт, а перед ним стоял юный Блок в университетском сюртуке: «Мелко вьющиеся рыжеватые волосы; нос длинный, узкий, с горбинкой, глаза серые, холодноясные, большие, печальные; ярко нарисованные, красиво выгнутые губы. Женщины восхищались: красавец. Но больше, чем красота, поражала странная застылость его лица — как изваянное. Это впечатление застылости усугублял и голос — заглушенный, однозвучный. Сам он сказал о себе:

— Мой голос глух... Черты до ужаса недвижны...

На речи он скупился, взвешивал слова, медлил с ответом, умел молчать подолгу и улыбаться, не меняя выражения глаз. Происходило ли это от горделивой замкнутости или от застенчивости? Вероятно, от того и другого. Блок был «преисполнен» собой, верой в свое избранничество, но в то же время на людях казался робким, в себе неуверенным»[3].

---

[1] Ульянов Н. Забытый бог. Александр Блок//Новое русское слово. — 1960. — 20 июня.

[2] Грот Е. А. Блок и С. Маковский//Новое русское слово. — 1960. — 31 июля.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 146.

Вряд ли в 1960-м году кто-то из пишущих мог полнее воссоздать образ молодого Блока. Но Маковский вспомнил не только это — он рассказал о переписке юного Блока с Соловьевым, о его общении с друзьями и отношениях с женщинами, о том, как с годами менялся характер Блока: «По мере сгущения туч на политическом горизонте все углубленней становилась его прозревающая тоска; тут в поэзии — исповеди Блока — не одни лирические слезы, а глубокий надрыв веры и неверия, растроганного всепрощения и недобрых предчувствий»[1]. И, снова уносясь в даль воспоминаний, Маковский рисует образ этого, позднего Блока, совсем не похожего на студента из майского утра в «Журнале для всех»: «Однажды, увидев Блока на одной из репетиций в театре Комиссаржевской, где Мейерхольд проделывал свою «революцию», я поразился усталостью лица поэта. За два-три года жизни и славы — какая перемена... Все антракты он просидел неподвижно, слегка откинув назад голову; отменно вежливо, как всегда, отвечал на приветствия, но словно через силу, и когда шумный, демонстративно машущий руками Мейерхольд подступил к нему, яростно объясняя что-то в постановке, жаль было на него смотреть»[2].

Подробно останавливается Маковский и на непростых отношениях Блока с аполлоновцами. С одной стороны, он был одним из шести членов «президиума» «Общества ревнителей художественного слова» при «Аполлоне», сам сотрудничал с журналом, с другой — тяжело переживал «поход против символизма, предпринятый Гумилевым и его поэтической молодежью... И позже, на вершинах славы, уже при большевиках (после «Скифов» и «Двенадцати»), он по-видимому так же болезненно ощущал утрату этого первенства и умер, глубоко уязвленный своим давнишним соперником»[3].

К послереволюционным произведениям Блока и особенно к его позиции, выразившейся в них, эмигранты относились по-разному. Зинаида Гиппиус назвала пошлостью даже его автограф на подаренной ей книжке:

Страшно, сладко, неизбежно, надо
Мне — бросаться в многопенный вал,
Вам — зеленоглазою наядой
Петь, плескаться у ирландских скал.

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 148.

[2] Там же. — С. 149-150.

[3] Там же. — С. 157.

Высоко — над нами — над волнами —
Как заря над черными скалами —
Веет знамя — Интернацьонал![1]

Более терпимо и сочувственно к Блоку и его поэме «Двенадцать» отнесся Б. Зайцев: «Ясно помню вечер в одном литературном доме, когда подали мне серый лист газеты:

— Вот посмотрите, что Блок написал.

Фельетоном была напечатана поэма. Блок на сером и унылом листе газеты. Но Блок иной. «Прекрасной даме», «Розе и кресту» шла готика. «Двенадцать» — другой мир, уже клубившийся вокруг нас — шинелей, и винтовок, и махорки, и мешочников, и крови. Ну, что же, взять его, не побояться, дать грозную его поэзию, возвести к высшему, **разрешить**... Чем не задача?

Я принялся читать. А позже возвращался домой снежной, бурной ночью. Трамваев не было уже. Кое-где постреливали и нередко грабили. К обычному в те дни свинцу на сердце Блок подвесил гирьку новую — своей поэмой»[2].

В очерке о Блоке Маковский вспоминает свой спор о «Двенадцати» с Максимилианом Волошиным, пешком пришедшим в 1918 году из Коктебеля в Ялту: «Да ведь это против большевиков написано! Двенадцать лжеапостолов не идут за Христом, а преследуют его как врага, расстреливают его. Революция распинает Христа. Вот смысл!

— Однако же Христос машет красным флагом, — возражал я.

— Красный флаг в руках Христа, — доказывал Волошин, — очень страшный символ. Кровь ведет народную стихию — и человеческая, и Божья; ведет кровавая хоругвь ко вратам грядущего Царствия...

Блок ощущал революцию не как политик. В минуты прозрения он ощущал революцию эсхатологически. Поэт слышал голос народный о преображающей силе «черной злобы, святой злобы» на погибель «старого мира»[3].

Приведенные примеры показывают, что Маковский был достаточно объективен в создании образа Блока, очерк не содержал никаких нападок на него, однако и после выхода в свет второй книги мемуаров отдельные критики продолжали упрекать автора «за Блока».

---

[1] Гиппиус З.Н. Мой лунный друг//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 168.

[2] Зайцев Б. Побежденный//Воспоминания о серебряном веке. — М., 1993. — С. 173.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века». — Мюнхен, 1962. — С. 174.

В. Завалишин писал: «Глава о Блоке нарушает гармонию и стройность всего ансамбля. Это поддельный камень, вставленный в ожерелье из дорогих настоящих самоцветов»[1]. Особенно неприемлемой показалась Завалишину фраза: «Блок-художник был переоценен выше всякой меры»[2]. Но это личное мнение Маковского, на которое он, автор, имеет безусловное право.

Следующие два очерка — об Ореусе и Комаровском — были написаны непосредственно для второй книги мемуаров. О них нет упоминаний в письмах, очевидно, не было и «докладов», поскольку в газетах нет упоминаний о них: обычно лекции Маковского и анонсировались, и рецензировались.

Иван Коневской (Ореус) был одним из ближайших университетских друзей Маковского, может быть, поэтому очерк о нем написан особенно тепло: «Товарищ он был на редкость обаятельный. Правдив, отзывчив, добр, деликатен. Понравился мне сразу и манерами, и всей внешностью... Ростом невысок, телосложения крепкого, лицо широкоскулое, с нежным румянцем. Носил усы и давал волю только еще пробивавшейся, темной, рыжеватого оттенка бородке. Поражало выражение серых глаз, направленных куда-то вглубь, отсутствующих. Ремизов сказал бы — **через**»[3]. Именно так выглядит Ореус и на рисунке Е. Кругликовой 1901 года, очевидно, сохраненном Маковским с той, студенческой поры. Он подробно рассказывает о литературных «вторниках» друга, проходивших в его узкой столовой, о его исключительной скромности, поэтическом таланте, даре предвидения, например, в стихотворении 1896 года «Снаряды», по мнению Маковского, угадывается пророчество грядущей атомной войны:

Мир тайных сил, загадок естества,
хвала вам, исполинские снаряды!
Как рока песнь, что воют водопады,
держава ваша ужасом жива.
Здесь человек забыл свои права,
нет упоенью дикому преграды.
И у безумья молит он пощады,
и в хаосе кружится голова.

---

[1] Завалишин В. На Парнасе Серебряного века//Новое русское слово. — 1962. — 11 февраля.

[2] Там же.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века». — Мюнхен, 1962. — С. 179.

Здесь весь наш мир, здесь рок неумолимый,
каким-то жаром внутренним палимый,
в снарядах дивных предо мной живет!
Но царство то теснят родные тени:
рок отступил под натиском хотений,
наш ум его в приспешники зовет.

Как считает Маковский, «Коневской действительно не видел границы между общедоступной явью и окружающим человека миром тайны»[1]. Тайны природы волновали его не меньше, чем тайны человеческого бытия. Маковский приводит пятистишие из «Тихого дождя»:

В свежительном тепле туманностей весны
ты — чуткий промысл о цветущем тайно жите.
Тебе лишь и в земле томленья трав слышны.
О чистая вода небесной вышины,
тебе сотку я песнь из серебристых нитей, —

и рассуждает о том, что «любовь к природе, растроганное восхищение ее красотой и ощущение тайны ее... — для русской поэзии в высшей степени характерны. Оттого ли, что колыбель ее — деревенская усадьба, оттого ли, что русский человек всем нутром своим ближе, чем западноевропеец, к жизни лесов, рек, степей, но несомненно: задушевности наших поэтов в словах о природе, о Божьем творении, задушевности, сплошь да рядом переходящей в некое мистическое чуянье, не найти хотя бы во французской поэзии, невзирая на ее словесные и метафорические совершенства. Коневской это знает и ему это нужно. Отсюда его глубокое преклонение, прежде всего, перед Тютчевым и Пушкиным»[2]. Маковский вспоминает, как Коневской выступал с рефератом «Мистическое чувство в русской лирике», где как раз говорил об этих двух своих любимых «первоначальных» русских поэтах, возникших «в жизни русского духа вне всяких предварительных воздействий»[3] и являвших личные свойства, неизвестные прежде русской поэзии, но «в то время как Тютчев всегда ощущал вечное среди движения, в каждом его моменте, для Пушкина само вечное было как бы одним из моментов движения»[4].

— Можно ли сказать о Пушкине умнее? — восклицает Маковский и утверждает, что поразительный ум Ивана Коневского сквозит в каждом написанном им слове. «Поэтический дар его еще не успел

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века». — Мюнхен, 1962. — С. 180.
[2] Там же. — С. 187.
[3] Там же.
[4] Там же. — С. 188.

вполне раскрыться, но умственно он созрел на заре юности и вправе был сказать о себе:

Еще во мне младенца сердце билось,
а был зрелей, чем дед, я во сто крат...
..
Я юн, как мечта, и я стар, как природа,
Хранитель событий и снов.

Маковский признается, что всякий раз, слушая чтение Коневским его стихов, он думал о товарище с каким-то страхом: «За него было неспокойно: как бы не перемудрил, не сорвался, не погиб»[1]. Эта мысль не покидала Маковского и тогда, когда они случайно встретились на пароходе, и Коневской, глядя на воду, говорил о ее притягательности и читал свои стихи «Среди волн». Маковский оказался последним петербуржцем, видевшим Коневского живым. «Пространствовав по Прибалтийскому краю, он попал в Ригу. Затем выехал из Риги по железной дороге, но спохватился, что забыл в гостинице паспорт, и соскочил на станции Зегеволь («Ливонская Швейцария», дачная местность близ реки Аа, притока Западной Двины). Затем... через несколько дней в реке найден был рыбаками его труп и предан земле пастором на лютеранском кладбище... Тогда же пошел слух в литературных кругах: Коневской погиб добровольно, ушел из мира плоти (как истинный романтик), плывя до потери сознания, до блаженного обморока, отдавая себя, под рассветным небом, возлюбленной стихии»[2]. Сам Маковский не верил в это предположение, считал, что поэты такого духовного закала, такой религиозной озаренности не кончают самоубийством. Но он много размышлял над кончиной друга и каждый раз приходил к выводу, что «есть нечто жутко-тайное в этой смерти от воды — его, заклинавшего воду и называвшего «добрым подвигом» свое погружение в небытие»[3].

Судьба отмерила Ореусу всего 24 года земной жизни. Чуть больше — 33 года — другому близкому другу Маковского — графу Василию Алексеевичу Комаровскому, тоже талантливому поэту и обаятельному человеку. Его прадед был переводчиком и мемуаристом, дед — религиозным философом, отец — шталмейстером Двора. Ветви генеалогического древа Комаровских переплетались с князьями Гагариными, Обуховыми, Веневитиновыми, Вырубовыми, графами Муравьевыми,

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 190.
[2] Там же. — С. 193.
[3] Там же. — С. 194.

Соллогубами, Виельгорскими. Мать Комаровского, красавица графиня Александра Валентиновна (урожденная Безобразова) рано умерла от наследственной душевной болезни, которая передалась и сыну. Из-за болезни он только в 30 лет окончил университет, но в поэзии проявил себя сразу. После сборника «Первая пристань» Гумилев возвел его в ранг «Мастера», и это мнение никем не оспаривалось. Он же познакомил Комаровского с Маковским, после чего Комаровский стал приходить к Маковскому почти каждый день. «Как-то сразу привязался я к нему, и от восхищения его умом и дарованиями, и из жалости к его обреченности, — вспоминает Сергей Константинович. — Он был необыкновенно чуток и добр, и это позволяло ему посмеиваться над окружающими, их не обижая»[1].

Эта оценка удивительно совпадает с оценкой другого близкого Комаровскому человека, его родственника Ю.А. Олсуфьева: «Мы как-то очень скоро с ним сблизились. После петербургского безыдейного англоманства меня привлекали в нем широта мысли и изящная, творческая оценка окружающего; его талантливость, его тонкое понимание русского общества и течений русской мысли, конечно, ставили его неизмеримо выше моего петербургского товарищества и выше той придворной среды, в которой я воспитывался. В нем живы были старые дворянские традиции Пушкинского времени, которые одновременно были и традициями его семьи, связанной дружбою с Пушкиным... После нашей свадьбы он часто бывал у нас в Буйцах, где пленяли его бурые осенние бугры и черные дороги. Они говорили ему что-то, что было скрыто от нас... Только теперь я вполне оценил его поэтический дар, его глубокое, космическое восприятие, которое, быть может, он сам в себе мало сознавал. Дорогой друг! Скромный, удивительно скромный, ласковый, всегда доброжелательный!»[2]

Размышляя о стихах друга через несколько десятилетий после его кончины, Маковский приходит к выводу, что «именно в них было обещание того неоклассицизма, которому, может быть, суждено возродить русскую поэзию (когда перестанет быть обязательным в СССР социалистический реализм, обращающий даже стихотворную лирику в... бытописание более или менее утилитарное, имеющее мало общего со служением искусству, с поэзией, выражающей человеческий порыв к духовной правде бытия)»[3]. Эту мысль он развивает и далее.

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 240.

[2] Олсуфьев Ю.А. Буецкий дом, каким мы оставили его 5 марта 1917 года// Наше наследие. — 1994. — № 31. — С. 106.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 226-227.

Вспомнив о том, что Комаровский — поляк по происхождению, славянин, воспитанный в тамбовском имении Ракша, и латинянин по воспитанию, Маковский делает вывод, что именно «слияние славянского элемента с греко-римским в русском человеке и есть... лучшее свойство его имперской культуры, которую большевики постарались уничтожить. Многое и уничтожили, но не убили окончательно, и все, что сейчас делается культурного в России, так или иначе восстанавливает эту российскую традицию»[1].

Строго документальные и литературно-критические фрагменты очерка о Комаровском перемежаются с чужими мемуарами: в них и память о давно ушедшем, и лирика, и юмор. Например, рассуждая о внутренней связи между поэзией Комаровского и Анненского, Маковский вдруг вспоминает всеми забытый случай: Анненский в стихах о богине мира («Меж золоченых скал и обелисков славы есть дева белая, а вкруг густые травы») пожалел ее «ужасный нос» и израненные временем и влажными туманами губы. Стихи были опубликованы в «Кипарисовом ларце» после смерти поэта и вскоре были «приняты меры»: богиню подновили и нос приделали, после чего Комаровский написал как бы ответ Анненскому — тем же шестистопным ямбом:

Стоит, довольная придворною удачей:
Помолодеть и ей внезапно довелось!
Отремонтирован ее «ужасный» нос
Ремесленным резцом и выбелены раны,
Что накопили ей холодные туманы[2].

Из произведений Комаровского очень мало опубликовано и, естественно, мало кто из критиков писал о нем. Гумилев и Пунин отмечали, что современники не простят Комаровскому его оригинальности. Родственник графа, критик Д. Святополк-Мирский уточнил: «Не простят», пожалуй, здесь неуместно — «не заметят его оригинальность» было бы вернее»[3]. Газетная статья Святополка-Мирского, написанная к 10-летию со дня смерти поэта, подробнее других рассказывала о нем. Но у Маковского была масса претензий к этой публикации, не особенно доверял он Мирскому и как личности — именно потому, что тот часто менял политические взгляды: «Отвоевав где-то на юге, Святополк-Мирский попал за границу и, надев штатское

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 235.

[2] Там же. — С. 275.

[3] Святополк-Мирский Д.П., кн. Памяти гр. В.А. Комаровского//Последние новости. — 1924. — 22 сентября.

платье, постепенно перекинулся к большевикам... Будучи в Париже в начале двадцатых годов, решил прорваться через железный занавес, чтобы верой и правдой служить марксизму-ленинизму... Причем вполне искренне. В этом я не сомневаюсь. Потому что не мог, уверовав в Сталина, не вернуться в Россию. И, разумеется, жестоко пострадал на вновь обретенной родине. Сначала ему разрешили писать, он подписывался «Д. Мирский», потом советчики услали его в Сибирь, где «бывший князь», по дошедшим в Париж слухам, поддерживал свое существование сторожем у какого-то железнодорожного шлагбаума»[1]. Бескомпромиссный Маковский не говорит прямо, но в подтексте улавливается, что такой человек не мог до конца понять Комаровского, который был бесконечно предан государю и не скрывал своих монархических убеждений.

Маковский не соглашается с Мирским в оценке стихов поэта, а также обнаруживает в его статье массу фактических неточностей: «Во-первых, почему **все** деятели русской литературы и культуры за последние 60 лет выходили не из «старых московско-петербургских фамилий»? А гр. А.К. Толстой, Тургенев, Тютчев, Константин Случевский, гр. Голенищев-Кутузов, К. Леонтьев и другие? Во-вторых: неужто семейные предания, дедовские библиотеки и традиция, доходившая до осьмнадцатого века, могли мешать тому, что Святополк-Мирский называет «интеллигентской культурой»? Да все наши первые интеллигенты-республиканцы, начиная с декабристов, были столбовыми дворянами! Здесь никакой черты провести нельзя, это вопрос политического убеждения, а не сословия»[2].

Особенно возмутили Маковского воспоминания о Комаровском Г. Иванова в «Петербургских зимах». Заметив, что поэзия Комаровского «блистательна и холодна», «должно быть, это самые блистательные и самые ледяные русские стихи», Иванов добавил к сказанному соответствующую картинку: «Якобы Г. Иванов, Гумилев, Ахматова, Городецкий, Мандельштам... в Царскосельском парке, блуждая по колено в снегу, в поисках любимой скамейки Анненского... увидели на ней Комаровского, сидящего «горбатой тенью», читающего стихи»[3]. При встрече Маковский прямо спросил Иванова: «К чему это?» Тот засмеялся и признался, что «сфантазировал». Так же сфантазирована и картина визита к Комаровскому Г. Иванова, который на самом деле никогда у него не был: «Все люстры, бра, лампы и в столовой, и в соседних

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 228, 231.

[2] Там же. — С. 228.

[3] Там же. — С. 230.

комнатах зажжены, точно для бала. Но хозяин находит, что света еще недостаточно. Он подзывает лакея.

— Зажгите жирандоли!

— Слушаюсь, ваше сиятельство.

Еще четыре хрустальных канделябра вспыхивают по углам сотней свечей. И хозяин с круглым румяным лицом деревянно улыбается:

— Я не люблю темноты в доме»[1].

Маковский разъясняет, что Комаровский жил очень скромно у своей тетушки, старой девы, фрейлины, графини Любови Егоровны Комаровской, на Магазейной улице в съемной квартире...

Говоря о выразительности, красочности и уравновешенности сонетов Комаровского, Маковский снова вступает в спор, на сей раз — с литературоведами, полагающими, что форма сонета не подходит для русской лирики, поэтому даже пушкинское «Суровый Дант не презирал сонета» — одно из слабейших его стихотворений. Он уточняет, что «русскому поэту труднее написать хороший сонет, чем, скажем, французу или англичанину. Сонетная форма требует не только большого словесного мастерства, предуказывая количество строк, порядок их чередования с теми же рифмами в двух четырехстишиях (и рифмы желательны не ходовые, по возможности неожиданные), но и больше того, сонетная форма требует изысканной завершенности содержания и отточенности формулировок. Этим-то меньше всего богата русская поэзия»[2]. И желая еще ярче подчеркнуть красоту и отточенность сонетов Комаровского, Маковский делится собственным опытом: «В течение многих лет и я увлекался писанием сонетов: целый отдел занимают они в моем первом сборнике, вышедшем в 1905 году. Критика была ко мне милостива. Помню, даже строжайший Брюсов похвалил меня за эти сонеты, написал в «Весах», что они чуть ли не вровень с Мариа Эредиа... Сейчас ни одного из них я бы не включил в сборник моих «избранных» стихов. Впоследствии, уже в эмиграции, я написал ряд поэм сонетной строфой, сочинил даже «венок сонетов», упорно следуя традиции Ренессанса, когда каждый образованный человек должен был уметь изъяснять свои восторги и жалобы правильно: сложенным сонетом. Но я не сумел и в этих позднейших «сонетах» избежать, в очень многих случаях, обычности эпитетов и рифм»[3].

Комаровский умер в больнице. «Его похоронили на старом Донском кладбище близ монастырской стены... был хмурый осенний день,

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 230.

[2] Там же. — С. 237.

[3] Там же.

но когда опускали гроб в могилу, то вдруг яркий луч солнца осветил его на миг, как бы отдавая покойному свою последнюю дань»[1].

Как и в случае с Коневским, Маковский был последним из друзей, видевшим Комаровского перед кончиной. Полоса утрат началась для него с Коневского. В 1908-м умер дядя, архитектор Н.В. Султанов, в семье которого он жил часто и подолгу, в 1909-м — Анненский, в 1914-м — Комаровский, в 1915-м — отец, вихрь революции унесет в небытие десятки друзей и родственников, в их числе — Николай Гумилев.

Глава о Гумилеве была в «Портретах современников». В новую книгу мемуаров Маковский включил главу о Гумилеве, наверное, потому, что в многочисленных «воспоминаниях» о нем было много неточностей — за мемуары брались те, кто встретил революцию 9–10-летним ребенком, и полагаться на полноту и правдивость таких «воспоминаний» было трудно. Во-вторых, глава о Гумилеве в «Портретах» повествует в основном о его творчестве, о создании «Цеха поэтов» и руководстве им. Биографические данные кратки, а именно в них и было как раз наибольшее количество искажений. И Маковский, очень близко знавший Гумилева и Ахматову и постоянно с ними встречавшийся с 1909 по 1917 год, решает написать главу о Гумилеве и в новую книгу. Написав эту главу, он отправил ее в «Новый журнал» с подзаголовком «По личным воспоминаниям». Действительно, доля личных воспоминаний в этой статье о Гумилеве гораздо значительнее, чем в «Портретах современников». Работа над главой велась параллельно с другими, более трудно дававшимися материалами, ранее не публиковавшимися: о Евреинове, Стеллецком, Случевском. В конце лета 1957 года Игорь Чиннов приглашает Маковского в Германию. Тема лекции — на его усмотрение, но желательно — о серебряном веке. Маковский выбирает «Гумилева и Ахматову». Чиннов быстро дает ответ: «13 сентября 1957 года... Русская библиотека уже анонсирует Вашу лекцию на 19-ое. Я позволил себе указать, что Вы бывший редактор «Аполлона» и что читать Вы будете о Гумилеве и Ахматовой, а также вообще о Серебряном веке русской поэзии»[2]. Эта лекция и легла в основу статьи «Николай Гумилев по личным воспоминаниям» и главы «На Парнасе Серебряного века».

Многие факты из жизни двух выдающихся поэтов серебряного века приводятся в обеих главах, но во второй подробнее рассказано о родословной Гумилева, о годах его ученичества, об отношении Анненского к Гумилеву, об истории любви Гумилева и Ахматовой,

---

[1] Олсуфьев Ю.А. Буецкий дом, каким мы оставили его 5 марта 1917 года// Наше наследие. — 1994. — № 31. — С. 106.

[2] Чиннов И.В. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 479.

о драме этой любви, о других увлечениях Гумилева, о его участии в кукольном театрике Маковского, организованном в особняке художника Ф. Гауша, об участии Гумилева в первой мировой войне, его жизни в советской России и трагической гибели. В «Портретах современников» Маковский довольно много полемизирует с критиками, дававшими, на его взгляд, не совсем правильную оценку отдельных произведений поэта или вообще акмеизма как такового. В «На Парнасе» он ни с кем не спорит, излагая лишь проверенные факты и мнения людей, которым полностью доверяет. Единственное замечание брошено в адрес Н. Оцупа, который в книге «Современники» утверждал, что еще в Царскосельской гимназии ее директор И.Ф. Анненский пестовал талантливого юношу Гумилева: «Мне кажутся явно приукрашенными эти «воспоминания», автору их и было-то в 1903 году всего девять лет от роду»[1]. Маковский тут же разъясняет, что никогда не слышал ни от Гумилева, ни от Анненского о давнишней их близости: «Неправдоподобным кажется мне, чтобы Анненский, ревниво оберегавший свою музу от слуха «непосвященного» и особенно удрученный тогда службой, своим «постылым» и «тягостным делом», как он жаловался в письмах кому-то из друзей, находил время для ничем еще своего таланта не выразившего гимназиста и, сразу отгадав его дарование, «с вниманием следил за его первыми литературными трудами» и убеждался постепенно, «что он имеет дело с подлинным поэтом». Не миф ли это? Если Иннокентию Федоровичу за эти годы и довелось читать стихи Гумилева, то вряд ли он обратил на них особое внимание. В первый сборник «Путь конквистадоров» Николай Степанович поместил лучшие из своих гимназических строк, но в них никак не чувствуется учебы у Анненского, хоть и сквозят они переводами Бодлера, Анри де Ренье, Верлена и др. Впоследствии Гумилев не включал эти «пробы пера» в свои сборники»[2].



Н.С. Гумилев

Такой анализ — пример внимательного прочтения произведений коллег и принципиального к ним отношения. Сам он, как уже отмечалось, всегда стремился к предельной точности и забрасывал родных и друзей десятками вопросов по поводу мельчайших деталей происходившего много десятилетий тому назад.

---

[1] Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 75.

[2] Там же.

В разгар войны в занятом фашистами Париже Маковский написал такое стихотворение:

Бессонной тишины немые звуки
зовут в страну оплаканных теней,
и мертвые протягивают руки
из ночи невозвратных дней.

Ах, сколько их за сумрачным Коцитом
навек покинутых! Издалека —
о прожитом, о прошлом, о забытом —
бормочет горькая река.

И сердце жалостью безмерной сжато,
и вечность о спасении молю
за то, что мало я любил когда-то,
что мертвых я сильней люблю[1].

С годами это чувство усиливалось. С этой точки зрения интересно сравнить портрет Гумилева в первой и второй книге мемуаров:

Портреты современников	**На Парнасе Серебряного века**
Юноша был тонок, строен, в элегантном университетском сюртуке с очень высоким темно-синим воротником (тогдашняя мода), и причесан на пробор тщательно. Но лицо его благообразием не отличалось: бесформенно-мягкий нос, толстоватые бледные губы, немного косящий взгляд (белые точеные руки я заметил не сразу). Портил его недостаток речи. Николай Степанович плохо произносил некоторые буквы[2].	Был ростом высок и строен, но лицом некрасив, хотя и не настолько, как рассказала недавно в «На берегах Невы» И.В. Одоевцева, бывшая его ученица. Я-то подружился с ним десятью годами раньше, когда он не стриг волос по-солдатски под гребенку, а тщательно приглаживал густые светло-каштановые пряди. Бровей и тогда почти не было, но чуть прищуренные и косившие серые глаза с длинными светлыми ресницами, видимо, обвораживали женщин. Успех у начинающих поэтесс, его учениц, он имел несомненно[3].

[1] Маковский С.К. «Бессонной тишины немые звуки...»//Встреча. — 1945. — № 1. — С. 16.

[2] Маковский С.К. Николай Гумилев (1886–1921)//Николай Гумилев в воспоминаниях современников. — М., 1990. — С. 46.

[3] Маковский С.К. Николай Гумилев по личным воспоминаниям//Там же. — С. 73-74.

Как видим, оба портрета содержат одни и те же детали, но в более позднем гораздо больше теплоты по отношению к герою.

Необходимо отметить, что Маковский, готовя к печати новую мемуарную книгу, всегда перерабатывал ее ранее написанные фрагменты (опубликованные и неопубликованные), добиваясь наибольшей точности и емкости текста. Летом 1956 года в двух номерах «Русской мысли» он публикует очерк о Сергее Волконском. Идея книги «На Парнасе Серебряного века» была уже выношена, несколько глав ее — опубликованы, другие существовали в текстах «докладов». Казалось бы — собери и издай. Но не таков Маковский. Он продолжает читать произведения Волконского, о чем свидетельствует переписка: «28.10.56. Зачитываюсь романом Волконского «Последний день». Представьте — совсем превосходный роман. Хоть очень длинный — 550 страниц»[1].

Параллельно с накоплением нового материала он снова и снова перечитывает и исправляет имеющийся текст:

В газетной статье (1956)	**В книге (1962)**
Художественный деятель, писатель-мыслитель и характер исключительного нравственного достоинства... От предков он унаследовал пламенное «чувство отечества» и то русское европейство, что привилось нам так благотворно со времени Петра.	Художественный деятель, **высоко одаренный** писатель-мыслитель и характер исключительного нравственного достоинства... От предков он унаследовал и пламенное «чувство отечества», и то русское европейство, что **озаряет вершины нашей просвещенности** со времен Петра.
Сергей Михайлович был неуступчиво прям и воодушевленно вдумчив, к чему бы и к кому бы ни прикасался: одинаково искренен, принципиален, щепетилен, верен себе во всех обстоятельствах жизни.	Он был неуступчиво прям и воодушевленно вдумчив, к чему бы и к кому бы ни прикасался, одинаково искренен, принципиален, **щепетильно верен** себе во всех обстоятельствах жизни.
Барственно великодушен с низшей братией, с сильными мира он проявлял независимость, которая казалась высокомерием в чиновном и придворном кругу, где прислужничество, надо сказать, вошло в вековую привычку[2].	Барственно великодушный с «низшей братией», **к сильным мира он подходил с независимостью**, которая казалась **надменной** чиновному и придворному **петербургскому миру, в котором** прислужничество, надо сказать, вошло в вековую привычку[3].

[1] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.

[2] Маковский С.К. Князь С.М. Волконский. Человек и мыслитель//Русская мысль. — 1956. — 10 и 12 июля.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 253-254.

Довольно краткая характеристика, данная в газетном очерке, в книге развертывается: «Все было в нем отчетливо, просто и неподкупно, без тени снобизма и низкопоклонства. Но, разумеется, этой независимостью, прямотой, преданностью России и просвещенным европейством его характеристика не исчерпывается. Он был художественно одарен в высшей мере, всю жизнь прожил в искусстве и творческом созерцании, всю жизнь учился у человеческой правды красоты и у божественной красоты космоса, и если оставил сравнительно немного напечатанных трудов, то потому, главным образом, что не было в нем тщеславия ни на грош, а добросовестной оглядки на себя — в избыток. Он очень много читал, путешествовал, самозабвенно любил музыку (сам был актером-любителем и превосходным пианистом); не меньше любил и поэзию (владел пятью иностранными языками), полжизни отдал изучению законов декламации и сценического жеста, с юных лет поверив, что высшее назначение человека — гармония духа и тела»[1].



Князь С.М. Волконский

Из богатейшей родословной князя, идущей от Рюрика, Маковский берет только те ветви, которые, как он считает, объясняют истоки его характера, мировоззрения и талантов: «Он впитал в себя гуманный «декабризм» деда, князя Сергея Григорьевича, общительную сердечность бабки, княгини Марии Николаевны (рожденной Раевской), религиозную мудрость матери, княгини Елизаветы Григорьевны, и через нее лучшие качества светлейших Волконских, среди которых так выделяется умом и красотой бабушка Сергея Михайловича, светлейшая княгиня Мария Александровна (мать Елизаветы Григорьевны), рожденная фон-Бенкендорф. От этой линии Волконских (возглавляемой фельдмаршалом и государственным деятелем князем Петром Михайловичем Волконским, получившим титул светлейшего в качестве первого министра Двора при Николае I) князь Сергей Михайлович и унаследовал лучшие свои качества»[2].

Но не только мировоззрением и широкой образованностью отличался Волконский от большинства представителей русской знати. Ему всегда хотелось делать что-то, на его взгляд, важное и полезное для

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 254.
[2] Там же. — С. 253.

страны, для людей, и любую работу он выполнял на совесть. На пост директора Императорских театров он заступил после своего дяди И.А. Всеволожского, который не особенно ревностно относился к своей работе. Волконский внимательно присматривается к артистам, замечает, что «в Александринском тормозящий, отравляющий атмосферу элемент — Савина... Язва, ходячая злоба»[1]. Иное впечатление произвела Комиссаржевская — «характера мягкого, покладистая, безобидная, в этом мире театральном, где к чему ни прикоснись — наболевшая рана самолюбия, она была само спокойствие, сама ясность, сама простота»[2]. Но прикасаться к «наболевшим ранам самолюбия» приходилось. Вскоре после назначения Волконский издал циркуляр о более внимательном отношении певцов к произношению. Все, в том числе и журналисты (за исключением суворинского «Нового времени») подняли его на смех. И только с появлением Шаляпина оперные артисты поняли, какое место в пении занимает слово. Любая строгость со стороны директора принималась в штыки. Так, артист Яковлев, оштрафованный за троекратное бисирование в «Онегине», на следующий день получил от поклонниц кубок с червонцами — в возмещение штрафа.

О серьезном отношении Волконского к работе директора Императорских театров в свете ходило немало легенд. Маковский воспроизвел одну из них, в интерпретации самого князя. «Кшесинская была оштрафована за то, что не надела в балете «Камарго» предписанного ей костюма с фижмами. Своевольная балерина пожаловалась великому князю Сергею Михайловичу. Через министра Двора Фредерикса было сообщено Волконскому о желании государя, чтобы штраф с Кшесинской был сложен и — «в том же порядке, в каком был наложен» (то есть в журнале распоряжений)... Сергей Михайлович, исполнив высочайшее требование, тут же подал в отставку. На личном докладе в «Царском», который ему выхлопотал примирительный Фредерикс, переубедить его государю не удалось: он не допускал вмешательства посторонних сил в свои служебные обязанности»[3].

Навсегда отказавшись от «бюрократического Олимпа», он целиком отдался искусству. Бывал в «Мире искусства», активно сотрудничал с «Аполлоном», выпустил в его издательстве книги «Человек на сцене» и «Выразительный жест». В первые годы «Аполлона» Волконский — частый гость Маковского, он был шафером на свадьбе Маковского, аккомпонировал его жене, когда та разучивала партию онегинской Татьяны. Правда, сотрудничество в «Аполлоне» закончилось

---

[1] Волконский С.М. Мои воспоминания. — Т. 1. — М., 1992. — С. 62.

[2] Там же. — С. 63.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 257.

размолвкой: Волконский увлекся тогда школой Далькроза, как бы объединяющей балет, художественную гимнастику и аэробику, много писал о ритмических упражнениях, а Маковский как редактор напоминал ему, что эти статьи не соответствуют общей направленности журнала. Но и много лет спустя Волконский вспоминал «Аполлон» с большой теплотой: «Через Врангеля я сошелся с Маковским, редактором художественного журнала «Аполлон». Он открыл мне страницы своего журнала, и в течение четырех лет я был его сотрудником; но затем в 1914 году и Врангель, и я, мы разошлись с редакцией и вышли. Тем не менее, несмотря на неустойчивость личных отношений, несмотря на некоторую неопределенность направления журнала, сохраняю об «Аполлоне» самое нежное воспоминание как о воплотителе того, что было самого прекрасного и самого нарядного в русской художественной жизни. У меня в деревне был весь «Аполлон», от первого номера до последнего... Теперь иногда вижу милую обложку на тротуаре, среди разложенных на асфальте Никитской или Арбата остатков прежних библиотек; одни продают, другие покупают. Какая картина умственного хаоса — эти разрозненные книги, — валяющиеся в уличной пыли. Какое сказывается в этом разрушение плотин, отсутствие русла. Красноречивы бывают мелкие явления жизни. Можно подумать, что жизнь нарочно устраивает «аллегории». Разве не аллегория, когда встречаю профессора университета, везущего салазки с дровами, или знаменитого врача с мешком картофеля на спине? И «Аполлон» на грязной мостовой — разве не аллегория? Право, символ куда красноречивей статистики»[1].

Маковскому не довелось наблюдать такие «аллегории» — он уехал из столицы в начале 1917-го. Волконский не торопился уезжать: перебивался частными уроками и лекциями в «пролетарских» аудиториях. Заступничество Станиславского и Луначарского позволило ему избежать немедленной расправы. Но и они были не всесильны. Из России пришлось бежать. В Праге Маковский и Волконский снова встретились. Зашли в кафе. Князь рассказал старому знакомому о своих злоключениях на родине. Один из эпизодов этого рассказа Маковский включил в очерк: «Неделю скрывался в Петербурге под чужим именем... Мне захотелось посмотреть на свой особняк на Сергиевской... Подошел к дому, позвонил. Двери открыл тот же мой лакей, которого Вы столько раз видели. Ахнул, когда узнал меня в моем изодранном пальтишке и в панталонах с бахромой. Повел наверх, в «свои» аппартаменты, т.е. бывший мой кабинет и столовую. Я был голоден. У бывшего лакея нашлись хлеб и вино (я узнал бутылку из моего погреба).

[1] Волконский С.М., кн. Мои воспоминания. — Т. I. — М., 1992. — С. 82.

Ну, потолковали... Я стал торопиться, надо было вернуться засветло к приютившему меня другу. На прощанье он протянул мне руку и попросил взять от него «подарочек». «Ну что ж? Дари!» — сказал я. Тогда он открыл шкаф, вынул один из костюмов бывшего моего гардероба и поднес мне со словами: «Вот, Ваше сиятельство, от меня на память. А то уж очень Вы того, обтрепаны». Я не протестовал и, представьте, не чувствовал никакой досады»[1].

Подобные примеры неоднозначного, а порой и трудно объяснимого отношения крестьян к своему покровителю — ведь именно к нему они бежали за советом, за помощью, за защитой в случае беды — Волконский приводит в своих сочинениях довольно часто. И всегда — без досады, только с удивлением: маленький ребенок, едва проснувшись, сидит на кухне и пьет простоквашу. Кто-то из дворни окликает его: «Эй, князь!» Ребенок оборачивается: «Что?» В ответ — дружный хохот: «Такой маленький, а уже знает, что он — князь»... Мать с маленькими детьми сажает в степи деревья — будущий лес, а крестьяне проходят мимо и нарочно наступают на саженцы... Всякий, кто читал воспоминания князя, разделил его, казалось бы, и не высказанную — только недоумение! — обиду. Марина Цветаева в «Кедре» (рецензии — «апологии» — на «Родину» Волконского) — не исключение. По поводу разорения имения князя упоенными кровью революции крестьянами она замечает: «Раздать такое имение, как Павловка, по десятинам, то же самое, что раздать Собор Парижской Богоматери по кирпичикам потомкам тех каменщиков, что его строили. — Нелепость»[2].

Понимая, что Волконский выше личных обид, Цветаева пишет: «Перед вами не обывательская жизнь, а жизнь человека, от рождения поставленная высоко, — чем выше пьедестал, тем шире кругозор!.. Weltverbesser — это слово сказано о нем... — усовершенствующий мир»[3].

Пример, приведенный Маковским, как раз о том — из хаоса и ада послереволюционной России Волконский вынес воспоминание не о смерти и разрушении, а о способности русского человека отдавать долги — пусть в такой нелепой, можно сказать, анекдотической форме, как это рассказано Волконским и написано Маковским.

Исключительно важными для понимания образа Волконского Маковский считает такие строки его воспоминаний: «Я говорил им (слушателям его лекций в «пролетарской» аудитории. — *Т.Л.*), что всю

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 263.

[2] Цветаева М.И. Кедр. Апология о книге С. Волконского «Родина». В кн.: Волконский С.М. Мои воспоминания. — Т. 1. — М., 1992. — С. 12.

[3] Там же. — С. 7-8.

жизнь относился к людям свободно, без предрассудков, что не для того я испытал ужас революции, чтобы вдруг измениться, что, если я сколько-нибудь пользуюсь сочувствием моих слушателей, то не потому, что сделался пролетарием, а потому, что я остался человеком, как это ни трудно по нынешним временам, когда просыпается в людях зверье»[1].

Сведения об этом периоде жизни Волконского Маковский собирал по крупицам — сам князь об этом рассказывал неохотно. «Он потерял все, что с детства любил, все, что благоговейно собирал, и многое из того, что было им написано и подготовлено к печати. Он испытал и худшее — неблагодарность тех, кому делал одно добро. Странствуя с места на место, спасаясь от преследования революционных изуверов, из богача он обратился в нищего, его видели босиком на улицах Москвы (записал Кульбицкий), он чуть не умер в городской больнице от сыпного тифа, несколько лет просуществовал в голоде и холоде, ютясь в углу какого-то советского логова с керосиновой печуркой, и несмотря ни на что, при малейшей возможности возрождался вновь к творческим мыслям, к вере в достоинство и высокое назначение человека»[2].

«Парение на вершинах духа» продолжалось и в изгнании, и здесь интересы двух Сергеев снова пересекались многократно: Маковский рецензировал книги Волконского, по его рассказам увлекся новым направлением балета и много писал (особенно в «Возрождении») о знаменитой «школе Далькроза», ее учениках и последователях, но главным увлечением обоих, как и в дореволюционные годы, была музыка. Прадед Волконского, будучи министром Двора, пел в хоре оперного театра, дед был выдающимся певцом, которого сравнивали с первым басом итальянской оперы Лаблашем, другой дед был в числе немногочисленных пропагандистов классической западной музыки в России. «Гармоническую находчивость» и «мелодическую изобразительность» совсем еще юного князя хвалил П.И. Чайковский, а Антон Рубинштейн резюмировал: «Способности есть, но ничего из него не выйдет: он князь»[3]. Сам же князь объясняет свой выбор иначе: «Моя критика была сильнее моего дарования»[4] (то же самое говорили и о Маковском применительно к поэзии), но как Маковский все-таки остался поэтом до конца своих дней, так и Волконский навсегда остался композитором-любителем и страстным поклонником Вагнера. В конце очерка Маков-

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 262.

[2] Там же. — С. 263.

[3] Волконский С.М. Мои воспоминания. — Т. 1. — М., 1992. — С. 139.

[4] Там же. — С. 134.

ский приводит высказывание Волконского о музыке, которое вполне разделяет: «Из всех творений человека музыка больше всего способна выносить за пределы. Развиваясь в одном только времени, она упраздняет пространство: вместо двух категорий, в которых мы живем, — только одна... Когда мы в музыке пребываем, для нас не существует «где», ни «откуда», ни «куда»: музыка есть торжествующее «нигде»... **Нигде и всегда.** Этими двумя понятиями упраздняется пространство целиком, а во времени — пределы»[1].

Любимый герой Волконского — Марк Аврелий — тоже человек, находящийся за пределами времени и того узкого пространства, в котором жил. Древнеримские христиане, разрушавшие памятники «язычников», пощадили Марка Аврелия как самого миролюбивого из императоров древнего Рима, и его конная статуя стоит сейчас в самом центре современного Рима. Словами Волконского о Марке Аврелии заканчивает Маковский и газетный, и книжный очерк о своем друге, и это высказывание — еще один штрих к портрету Волконского — писателя, художественного критика, педагога, музыканта и философа: «Ни в ком не ощущаю столь близкое соприкосновение ценности и бренности, ясности сознания и сознания неясности, как в Миротворящем Марке»[2].

Не претерпел изменений в более позднем варианте очерка и портрет Волконского, запечатлевшийся в памяти Маковского-студента еще в 1899 году, во время их первой встречи у Дягилева, в редакции «Мира искусства»: «Ему было 39 лет, но казался он моложе. Высокий, стройный, пластично-быстрый в движениях; сильный брюнет с тонкими породистыми чертами лица, холеные усы и бородка клином»[3]. Фотография Волконского именно в этом возрасте у Маковского была, но, видимо, не совсем его устраивала. Он просит Зильберштейна разузнать, где находится известный обоим портрет князя кисти И.Е. Репина, и 20 июля 1961 года получает ответ: «Репинский портрет С.М. Волконского действительно находится в музее в Праге. Фотографии этого портрета у меня, к сожалению, нет. Если Вы не нашли еще изображения С.М.Волконского, напишите мне. И я постараюсь разыскать в здешних музеях хотя бы его фотографию, дать ее переснять и отправить Вам»[4].

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 268-269.

[2] Маковский С.К. Князь С.М.Волконский. Человек и мыслитель//Русская мысль. — 1956. — 10 и 12 июля.

[3] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 255.

[4] Зильберштейн И.С. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 232.

Очевидно, Зильберштейн сдержал обещание. Юношеский портрет князя, ранее нигде не публиковавшийся, понравился Маковскому, и он сопроводил очерк о Волконском сразу двумя его портретами — в 20 и в 40 лет.

Знакомство Маковского с М.В. Добужинским произошло тогда же и там же, что и с Волконским — в квартире Дягилева. Дружба с ним продолжалась на 16 лет дольше — именно на столько Добужинский пережил Волконского. Жизни этих двух людей, как, наверное, и судьбы многих талантливых русских, отвергнутых родиной после революции, очень похожи: оба были чрезвычайно разносторонни и крепко связаны с театром, оба не собирались уезжать из России: Добужинский вплоть до 1921 года оформляет для БДТ спектакли Шиллера и Шекспира. В 1923-24 гг. тоже зарабатывает на жизнь педагогикой — преподает в Витебском художественно-пролетарском институте — и в конце концов тоже эмигрирует. Для него это было несколько проще: он официально уезжает из России как гражданин Литвы. Становится ведущим художником государственного Литовского театра в Каунасе, оформляет спектакли в Риге, Париже, Лондоне. Остается в Англии и вскоре переезжает в США. Одно из первых писем из Америки адресовано С.К. Маковскому: «Теперь я часто перебираю мои работы, делаю порядок, сортирую и все не могу найти «системы», явно, что от «реализма» меня тянет (и давно уже, еще в Петербурге, примерно с 1915, а то и раньше) к абстракции (ужасное слово!). Но Вы поймете, в чем дело. В сущности, я мог бы сделать две совершенно разные выставки, но и то и другое во мне сидит одновременно, что мало объяснимо, т.е. могу от самых моих «левых» вещей возвращаться, так сказать, к «Месяцу в деревне» (и с удовольствием). «Эскизность» и «нерв» я сам больше всего ценю, и под этим именно углом и следовало бы делать отбор для парижских выставок, — но так ли это?»[1].

Не исключено, что именно под влиянием Маковского Добужинский начинает писать мемуары «Круг «Мира искусства». В третьей книжке «Нового журнала» (1942. — С. 312–336.) они публикуются, а через год там же артист Михаил Чехов в воспоминаниях «Жизнь и встречи» очень тепло отзывается о Добужинском: «В полутемном зрительном зале театра я впервые увидел М.В. Добужинского. На сцене — его декорация к «Николаю Ставрогину». Сам он сидит со Станиславским за режиссерским столом. Оба они сидят молча, только изредка перекидываясь двумя-тремя словами... Маленькая лампочка освещает профиль Добужинского. Чем больше я смотрю на него, тем больше начинаю

[1] Добужинский М.В. — С.К. Маковскому. Эпистолярные общения Добужинского//Наше наследие. — 1988. — № 5. — С. 103.



К. Сомов. Портрет М. Добужинского

любоваться им. Что декорации его выразительны, полны смысла и проникнуты настроением — становится ясно с первого взгляда. Я любуюсь и ими. Но есть в них и что-то еще, чего я не могу разгадать. Я перевожу взгляд с декораций на самого Добужинского, с Добужинского на декорации, и мне начинает казаться, что как бы нити тянутся от режиссерского столика к сцене. Есть что-то *похожее* в лице Добужинского и в его декорациях на сцене. Но что же это? Временами то один, то другой из сидящих за столиком что-то чертит на бумаге под лампочкой и потом снова — два неподвижные профиля. Когда чертит Станиславский, он весь пригибается к столу и медленно, с нажимом водит карандашом по бумаге. Не так Добужинский. Почти не отделяясь от спинки кресла, он скорей пролетает над бумагой своим карандашиком, что-то бросая на нее откуда-то сбоку и сверху. Тронув поверхность бумаги, рука легко отлетает и падает мягко на стол. И вдруг я понял! Декорации в их композиции, в деталях и в целом, в формах, в красках, пропорциях — *страшно красивы*! Вот разгадка! Так же красивы, как он сам! Отсюда и сходство, и нити! И он и они — красивы и внешне и внутренне. И тут я влюбился! С тех пор я часто следил за ним из темноты, любовался походкой, фигурой, движениями и, как всегда, его профилем. Но я никогда не говорил с ним, не подходил к нему — мой роман развивался в одиночестве, в полутемном зрительном зале»[1].

Теплые чувства по отношению к Добужинскому высказывали многие. Елена Маковская-Лукш пишет старшему брату: «Скажи Добужинскому, что его открытки (Санкт-Петербург) многие, собранные мною, не только утешили меня в раннем моем изгнании, воскрешая образы далекого, туманного, родного Санкт-Петербурга — но играли и большую роль в воспитании моих трех сыновей: Петра, Андрея, Дмитрия, — и остались памятны им, как и всё, что я передала им из нашей доброй петербургской культуры с ее плеядой прекрасных художников. Дай мне адрес римский Добужинского, не ровен час, буду и я в Риме»[2].

---

[1] Чехов М. Жизнь и встречи//Новый журнал. — 1944. — № 7. — С. 41.

[2] Маковская-Лукш Е.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 330.

Сам С.К. Маковский всегда пользовался случаем встретиться с другом и не раз писал о нем. Его перу принадлежит и некролог в «Русской мысли», опубликованный в день смерти Мстислава Валериановича: «Он умер внезапно и безболезненно, только закончив очень напряженный труд — новую постановку балета «Кавказский пленник». Он перешел в другой мир прямо из мира подмостков, макетов и стильных костюмов, не изменяя себе, поглощавшему его художественному призванию»[1].



М. Добужинский. Эскиз костюма к балету «Кавказский пленник». 1951

За полгода до этого в той же газете Маковский опубликовал большую статью «Театр Добужинского». В ней он отмечал, что «до революции Добужинский лишь начал карьеру художника сцены, и хотя успех его с первых же шагов был полный, он отдался театру преимущественно только во вторую половину своей творческой жизни, покинув в 1923 году Россию»[2]. За 34 года вне России Добужинский осуществил в театрах Европы и Америки около 90 постановок. «Театр» Добужинского поразил меня прежде всего своим разнообразием, — пишет Маковский. — Здесь вся гамма сценических волшебств от реализма без затей к изысканному упрощению, к ироническому гротеску подчас, к символике и даже к мистической заостренности. По декорациям Добужинского можно учиться метаморфозам, рисуночной формы свои здания, облака, предметы домашнего обихода он умеет одушевлять, сделать участниками драматического действия»[3].

Четвертью века раньше этой статьи Ф.Ф. Нотгафт выпустил уже в советской России книгу «Графика Добужинского». Это был наиболее полный вариант всего написанного Маковским на эту тему в журналах, монографиях и сборниках статей. Маковский очень любил именно графические работы художника и в очерке для «Парнаса» захотел еще раз рассказать о нем как о графике. Точно так же, как в той давней книге, Маковский начинает очерк с Петербурга своего детства и почти слившегося в памяти с Петербургом творчества Добужинского:

---

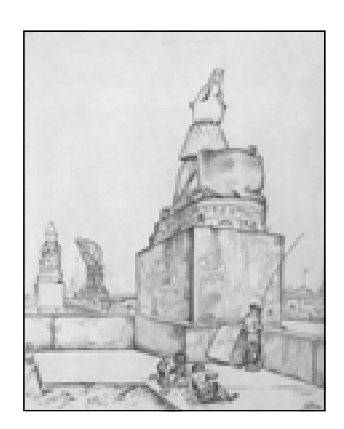
[1] Маковский С.К. М.В. Добужинский. Памяти друга//Русская мысль. — 1957. — 20 ноября.

[2] Маковский С.К. Театр Добужинского//Русская мысль. — 1957. — 18 апреля.

[3] Там же.

«Петербург неизгладимых детских впечатлений, оттеснивших все остальные, Петербург, с которым смешиваются воспоминания о первых печалях и восторгах сердца: о беготне на горку у памятника Петра, о балаганах на Царицыном лугу, о первых рождественских елках, об откидных ступеньках кареты, доставившей меня первый раз в Большой театр, и обо всем таинственном игрушечном мире детской, прекрасном, как позже не бывает ничто и никогда»[1]. Маковский рассказывает о том, как Добужинский «примирил» своей графикой Петербург детства, Петербург Достоевского и мечту ретроспективистов «Мира искусства», и добавляет: «Для меня волнующая прелесть этой графики в «петербургскости», одинаково близкой и Достоевскому, и Пушкину, и... Андерсену. Положительно не знаю, какая нота звучит у него сильнее[2].

«Эстета, забавника и психолога», выходца из «Мира искусства» Добужинского Маковский сравнивает с другими мирискусниками — этот излюбленный критиком прием помогает подчеркнуть своеобразие художника. Общее с мирискусниками, как он считает, в том, что «он всегда в двух мирах: в очарованной стране мертвых и на земле живых»[3]. Но, в отличие от Бенуа, Мусатова и Сомова, он — не пленник прошлого. «Он неугомонный перебежчик из страны мертвых в «актуальность» нашего бесстильного бытия, наших городских будней, волнующих подчас перспективами футуристского эйнштейновского царства»[4].



М. Добужинский. Петербург. Сфинкс на набережной. 1920

Такой Петербург рисовали Лансере и Остроумова-Лебедева; сравнивая работы Добужинского с их графикой, он снова четко определяет черты сходства и различия. Сходство — в творческой манере: тонко стилизующий обводящий контур и «старогравюрность». Отличие — в том, что «рядом с зодчеством для него никогда не утрачивает занимательности человек»[5].

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 275-276.

[2] Там же. — С. 276.

[3] Там же. — С. 277.

[4] Там же.

[5] Там же. — С. 280.

Не мог ничего не сказать Маковский и о работе Добужинского в «Мире искусства», к которому тот нарисовал около 80 обложек и ни разу не повторился: «Каждая обложка Добужинского — своеобразный графический микрокосм и новая идея декоративного заполнения прямоугольной поверхности... Использован каждый дюйм бумажного листа, до краев его доходит орнамент, обрамляющий заглавие, ветвясь в стороны густыми арабесками»[1]. Кажется, что даже тот, кто никогда не держал в руках книжек «Мира искусства», может легко представить их по этим описаниям.

Подытоживая сказанное, Маковский снова возвращается к Петербургу своего детства, воссозданному Добужинским, но делает так, что в эту картину, подобно арабескам Добужинского, вплетается и все остальное, сказанное о Добужинском в этом очерке — традиции и новаторство, эстетика и юмор, психология и мистика: «Вот это петербургское наваждение — графика Добужинского, оглядывающаяся назад, современная до грусти, волшебная, как игрушки, ирония-печаль, жуть-насмешка, улыбчивое волшебство. Она очень литературна, эта графика, насквозь пропитана ароматом тех книг, которые украшает. Но иногда кажется, что вся она, от начала до конца, ни о каких книгах ничего и знать не хочет, а только пользуется ими, как поводом, чтобы рассказать нам одну-единственную мечтательную и лукавую думу своего создателя, художника — Калиостро, превращающего в графический узор странную душу Петербурга»[2].

Петербург начала века свел Маковского еще с одним человеком, дружбу с которым Маковский пронес через всю жизнь. Это был сотрудник Эрмитажа, историк искусства Александр Александрович Трубников, писавший под псевдонимом Андрей Трофимов тонкие статьи о поэзии и художественных сокровищах Франции. Их познакомил С.Н. Тройницкий, работавший с Маковским в отделении Свода Законов. Тройницкий основал в начале века маленькую типографию, где печатались книжки — «малюсенькие бесцензурные раритеты с виньетками»[3]. Типография называлась «Сириус». Когда осенью 1906 года другой сотрудник Государственной канцелярии Василий Андреевич Верещагин, случайно встретив Маковского в Булонском лесу, заговорил о проекте нового русского художественного журнала, не научно-критического, а рассчитанного на широкий круг читателей — любителей искусства, коллекционеров, — Маковский сразу же вспомнил о «Сириусе» и о Трубникове. «С тех пор А.А. Трубников, — рассказывает

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 282.
[2] Там же. — С. 301.
[3] Там же. — С. 305.

Маковский, — один из самых скромных и в то же время независимых, ни под кого и ни подо что не подлаживающихся, на всё очень по-своему смотрящих людей... горячо и бескорыстно отзывался на всё эстетически изысканное, что делалось в Петербурге, в особенности по изучению старины: будь то выставка, книга, театральная постановка или поездка по России с художественной целью. Тут я встречал его постоянно, и неизменно оказывался он другом мне, советником и помощником»[1]. Они вместе делали выставку картин из частных собраний и юбилейную Французскую выставку (1912 г.), вместе организовывали Общество охраны памятников искусства и старины, вместе издавали «Старые годы» и «Аполлон».

«Молодой человек, быстрый, предприимчивый, литературно одаренный, побеждавший собеседника веселым напором, вечно смеющийся и готовый «поддеть» приятеля шуткой или шалостью — общий баловень, на язык неосторожный, но говоривший подчас самые невозможные вещи с такой очаровывающей улыбкой, что ему все как-то прощалось»[2], — таким вспоминает Маковский молодого Трубникова. Его путь в искусствоведение тоже кажется Маковскому интересным и нетипичным: сын помещика, члена Государственного совета, окончивший прогимназию и училище правоведения, в юности вместе со старшим братом сопровождал француза-гувернера по своим имениям (тверское «Михнево», новгородское «Трубникова гора») в поисках русских раритетов, отца — в его поездках в Вену, Берлин, Мюнхен. И везде посещал музеи, и отовсюду привозил старинные акварели, статуэтки, мелочи быта. В Гейдельберге прослушал курс истории искусства эпохи Возрождения. Это определило направление его дальнейшей жизни: работать в музее и путешествовать. Его взяли в Эрмитаж. Министр Двора говорил о Трубникове с долей удивления: «Он ничего не просит, не получает и работает с успехом по составлению новых каталогов»[3]. О ценности этого человека для Эрмитажа добавить нечего, Маковский замечает только, что сведения, собранные Трубниковым, попали и в советские каталоги. Для него было гораздо важнее отметить, что этот начинающий внештатный сотрудник Эрмитажа получил от своей работы для себя — для будущей деятельности в течение всей жизни. Оказывается, обмен был вполне эквивалентным: «Работе в Эрмитаже Трубников обязан тем, что тысячи картин из кладовых Эрмитажа и из императорских дворцов и павильонов прошли через его руки, чтобы составился проект новой развески картин во всей галерее. Работа была

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 305.
[2] Там же. — С. 308.
[3] Там же. — С. 309.

интересной, хотя хлопотливой, она давала возможность научиться **видеть качество живописи**. Ведь для историка искусства книжная мудрость — только подмога. Видеть как можно больше картин, отмечая мелочи композиции и фактуры, развивая свою зрительную память — вот что нужно историку и эксперту»[1].

Маковский сам рано понял эту необходимость. Ему, сыну художника, по большей части работавшего за рубежом, было легче. Когда он предпочел художественную критику поэзии, почти все музеи Европы были ему хорошо знакомы. Трубников наверстывал упущенное, работая и путешествуя. Страсть к путешествиям сохранилась и у него, и у Маковского до конца жизни. Их маршруты то и дело пересекались. Маковский не раз писал матери о том, что где-нибудь на севере Италии его поджидает Трубников, чтобы показать нечто очень им любимое. Но очерк — о той безоблачной поре, когда все были молоды, полны сил и увлечены тем, что делают. Когда барон Н.В. Дризен и Н.Н. Евреинов затеяли «Старинный театр» с постановкой средневековых пьес, Трубников перевел для него фарс «La sornette» и «Лицедейство о Робене и Марион» (последняя из пьес шла в декорациях и костюмах Добужинского). Когда знаменитый голландский издатель Ван-Оост приехал на выставку старинных картин и пообещал издать толстый фолиант о ней, именно Трубников и Маковский выразили желание подключиться к работе. Статьи Трубникова Маковский постоянно называет «тонкими», цитирует самые удачные места из них, чтобы эту «тонкость», изящество и глубину мысли автора почувствовали и читатели, незнакомые с работами Трубникова: «Запомнились также статьи Трубникова в «Аполлоне» о Иеронимусе Босхе и голландских natures mortes, где вдумчиво определяет он сущность того, что мы называем ошибочно «мертвой природой» — на самом деле все «живет», и не только цветы, птицы, животные натюрмортистов, но всякий предмет домашнего обихода, всякая живописная вещь в нашем окружении пропитаны трепетом духа. Немцы выражаются точнее — Stilleben, тихая жизнь. Для Трубникова характерны эти отступления от историко-художественного анализа к философскому углублению»[2].



Д. Стеллецкий. Гусляр. Иллюстрация для «Аполлона». 1911

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 309.
[2] Там же. — С. 311.

Трубников — последний из героев, знакомых Маковскому со времен юности. Со следующими тремя он сблизился уже в эмиграции, хотя со Стеллецким, например, был знаком еще по «Миру искусства». С 1906 по 1913 год Стеллецкий участвует почти во всех крупных выставках «Мира искусства» и «Салона Маковского», создает декорации к «Царю Федору Иоанновичу» для Александринки и к «Снегурочке» для Мариинки. Много путешествует и уже в 1914 году оседает во Франции.

За создание очерка о творчестве Д.С. Стеллецкого Маковский принимался несколько раз. В его архиве есть экземпляр, написанный с использованием старой орфографии. Возможно, он писался для «Жар-Птицы», но опубликован не был. Текст рукописи выправлен, перепечатан и снова выправлен, причем каждый раз правка весьма значительна.

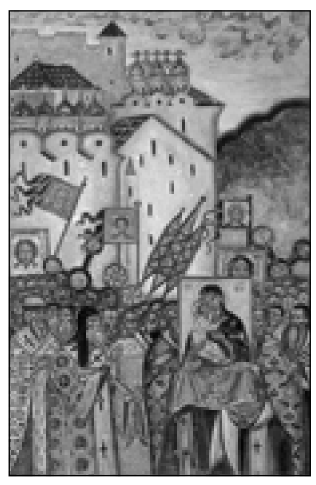
1. О **культурном** возрасте России наше мнение прочно: мы молоды. Еще бы! Западный мир, глубокими корнями **уходящий в римский гранит**, и мы, выросшие **на степной** целине, **в борьбе непрестанной со всякого рода кочевниками азиатскими** — не то что состариться, и созреть-то не успели.	2. Об **историческом** возрасте России, **или, вернее, о культурном** возрасте, **мы разумеем под «культурой» духовные ценности народа**, наше мнение прочно: мы молоды. Еще бы! Западный мир, **уходящий корнями в греко-римскую подпочву**, и мы, выросшие **на равнинной** целине, **открытой всем кочевникам азиатским**, не то что состариться, — созреть не успели[1] .

Последний автограф сделан, очевидно, уже в 30-х годах, т.к. в нем, в отличие от предыдущих вариантов, хоть и бегло, но все же упоминается основной труд Стеллецкого — роспись храма Сергиева Подворья в Париже, один из самых значительных памятников творчества эмигрантов.

Как уже было сказано, после революции русская эмиграция произвольно рассредоточивалась по Средиземноморью, по Германии, Франции и славянским странам, но, начиная с 1923 года, гонимое дороговизной и безработицей, огромное количество эмигрантов устремляется во Францию и прежде всего — в Париж. Маленькая русская церковь на rue Daru не вмещает молящихся. Ведется сбор средств на новый храм, и 18 июля 1924 г. приобретается на публичных торгах во Дворце юстиции кусок земли с адресом: rue de Crimée, 93. М.М. Осоргин, регент и управляющий Сергиевского Подворья, так описывает его приобретение: «Представьте себе необитаемый в течение девяти

[1] Маковский С.К. Стеллецкий (Автограф и машинопись). — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 51.

лет большой участок земли, расположенный на холме и его подножье, с домами, большими деревьями и стихийно разросшейся по всему двору травой, отгороженный от городских улиц задними стенами соседних домов. Своего рода — оазис, в котором трудно было вообразить, что находишься среди города»[1].



Д. Стеллецкий. Крестный ход в Новгороде. 1930-е годы

Чтобы расписать этот храм, было нужно вдохновение целой эпохи, — считали многие. А Стеллецкий трудился один — уже немолодой, за пятьдесят, почти слепой. Вспоминал Ферапонтово и другие росписи северных церквей. Северными узорами украсил потолки, на створках входной двери изобразил Благовещенье, вверху — Премудрость Софию в виде огненного ангела. Выполнил низкий, длинный трехъярусный иконостас, в простенках — историю Руси. На лестнице над традиционными «полотнами» на религиозные темы — портреты отцов церкви от Иоанна Дамаскина до Максима Исповедника. Закончив роспись храма преподобного Сергия, Стеллецкий вздохнул облегченно: он осуществил свою мечту. Через 10 лет после его кончины Маковский написал в «Русской мысли»: «Русским парижанам следует помнить об этом подвиге художника, так созвучном всему делу ютящейся в Сергиевом Подвории Духовной академии, где продолжается наше прерванное «Октябрем» богословское просвещение.

Мне довелось недели три тому назад присутствовать на годовом акте этого вуза. Я слушал также в церкви Подворья, расписанной Стеллецким, архиерейскую всенощную в канун Троицы. И живопись, и богословская мысль, и музыка сошлись тут в некоем единстве, в очень глубокой религиозной «русскости»[2].

Это выступление в газете было первой публикацией Маковского о Стеллецком. Работа над новой книгой мемуаров шла уже третий год. Без Стеллецкого картина культурной жизни эмигрантской общины была бы неполной. И ничто не мешало переработать еще раз тот

---

[1] Осоргин М.М. Воспоминание о приобретении Сергиевского Подворья// Наше наследие. — 1994. — № 32. — С. 85.

[2] Маковский С.К. Стеллецкий в Сергиевом Подвории//Русская мысль. — 1957. — 28 июня.

старый, уже трижды отредактированный, но ни разу не публиковавшийся очерк. Автор находит его в своем обширном архиве и перерабатывает еще раз. Эпическое отступление об историческом возрасте России он переносит из середины в начало и подкрепляет его довольно распространенными в то время (об этом писали и Иоанн Кологривов, и Александр Керенский, и многие религиозные философы) рассуждениями об исторических причинах русской «разностилицы»: «Сколько раз в течение многострадальной нашей истории культурное преемство обрывалось, и мы принуждены были, если не всё «начинать с начала», то во всяком случае менять творческий «стиль» то в одном, то в другом средоточии на неоглядной русской земле. Поистине «перекати-поле-культура»: Киев, Новгород, Суздаль, Москва, Санкт-Петербург... и опять Москва. Переход от Московской Руси к императорской России кажется особенно резким, почти таким же непреемственным, как смена нашего доисторического язычества византийским христианством. В области искусства это все заметнее. Россия после Петра на своих «верхах» отверглась старины, художественное достояние прежней Руси стало для этих верхов (творящих историю) неприглядной «азиатчиной», — искусство Запада, воспитанного Ренессансом, привилось к ним, как к дичку, и только начало давать пышный цвет...»[1]

Цветущее дерево нового искусства было под корень срублено революцией. Со времени своего манифеста по поводу учреждения «Министерства искусств» Маковский, чуравшийся политики, почти ничего не говорил и не писал об этом, но думал много, и в этом очерке мысли как бы сами выплеснулись на бумагу: «Коммунисты отвергли все наследие тысячелетий во имя «нового» человека, в преддверии всеобщего равенства и материального благополучия. При том не только «верхи» — в эту утопию были вовлечены рабочие и крестьянские множества, долгие годы обретавшиеся в бытовой летаргии, и потому большевистский переворот оказался куда более действенным, чем революция Петра. Все прошлое, веками взлелеянное, было подорвано... Но сейчас, после второй мировой войны, когда явно обнаружилась и психологическая, и экономическая несостоятельность марксистской утопии, прозревающие поколения напряженно мечтают о новом «этапе» отечества. Русская культура никак не может уйти от младенчества: из пеленок неудавшегося коммунизма ее тянет в какие-то новые пеленки, кто скажет — какие? Так из века в век: начинай сначала»[2].

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1964. — С. 315.

[2] Там же. — С. 315-316.

Развернув этот экскурс в историю и философию искусства на три страницы, Маковский напоминает, что русский «Восток» — это вовсе не «Азия», что он связан с Византией и эллинистической Грецией и самобытностью своей не меньше обязан варягам, основоположникам русской государственности, ганзейскому Новгороду и южнославянским культурам, чем монголам-язычникам и магометанам, так заметно повлиявшим на княжеский и боярский быт»[1].

Эти мысли высказывал и Стеллецкий. Его взгляды на искусство Руси еще в аполлоновские времена анализировал А. Бенуа. Впоследствии в воспоминаниях он сформулирует мысли Стеллецкого так: «Русскому народу подобает иметь свое искусство. С годами я понял, что только изучая художественное наследие наших предков и даже сначала рабски ему подражая, можно и нужно воскресить свою русскую, родную красоту. Понятно, не исключается необходимость знать, что делали и делают иноземцы и каково было их влияние на расцвет нашего искусства, так варварски задушенного в XVIII веке и так презираемого почти до наших дней. Я знаю, что мое влечение к русской красоте было врождено во мне, а не воспитано»[2].

Маковский напоминает, что Дмитрий Семенович Стеллецкий пытался восстановить художественный вкус допетровской Руси («вопреки западническим навыкам») еще в конце прошлого века. Он верил в возрождение традиций и всегда с горячностью утверждал, что «ученичествовать у Запада — дело пропащее: Запад уже исчерпал себя, зашел в тупик, наше художественное возрождение мыслится только как ренессанс русской Византии, впитавшей в себя духовные соки народа, чуждого — органически, подсознательно, стихийно — реформе Петра»[3].

Эти мысли немногие разделяли на рубеже веков, в тридцатые годы он был почти одинок, в конце 50-х о духовном возрождении России и обновлении культуры Запада с помощью России заговорили многие. Вспомнили и утверждение Стеллецкого о том, что историческая задача России, в том числе — и русской живописи, — прославление не чувственной, а духовной красоты. Потребовалось еще полвека, чтобы эти предсказания начали воплощаться в жизнь.

Интересно, что, полностью переработав весь материал первоначального (до того трижды переработанного) очерка, Маковский сохранил в первозданном виде портрет Стеллецкого. Собственно, это не просто портрет, но и характер, и темперамент, и взгляды на искус-

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1964. — С. 316.

[2] Бенуа А.Н. Мои воспоминания. — Т. 2. — М., 1993. — С. 695-696.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 317-318.

ство — некий слиток, где в одном предложении более чем в сто слов искрится, переливается, сверкает всеми красками жизни образ этого уже ушедшего из жизни человека: «Маленький, щуплый, большеголовый, поблескивающий через очки близоруким взором (слепнул к старости, умер совсем слепым), нервно-подвижный, вечно спешащий куда-то и размахивающий короткими руками, непоседа из непосед, но упорный в труде, неумеренный во всех проявлениях неудовольствия или восторга, спорщик неуемный, заносчиво-обидчивый и добрый, измученный жизнью и одиночеством, несоответствием того, что он считал правдой, с тем признанием, которое изредка выпадало на его долю, — таким вспоминается мне этот не совсем русский по крови, но глубоко чувствующий все русское художник, восторженно православный в идее и немудрый верой смиренных, этот до мозга костей эстет, для которого духовный идеал сводится в конце концов к прекрасному звучанию линий и красок, этот ученый воссоздатель старины, не без налета темпераментного любопытства, этот самоотверженный труженик, не балованный судьбой и не лишенный однако самообольщенного славолюбия»[1].

В том, раннем очерке, написанном еще при жизни Стеллецкого, Маковский хотел порадовать своего героя, воздав ему должную славу. Но Стеллецкий умер, не дождавшись публикации. Автор, однако, не выбрасывает не поспевший ко времени абзац, а добавляет только слово «памяти»: «Апофеозом в радостных, светлых тонах кончается «Слово о полку Игореве» Стеллецкого: «Слава Игорю Святославичу, Буй-Туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу... Слава князьям и дружине!» Вспоминая об этом большом и прекрасном труде Стеллецкого, скажем ему, художнику с душою древней, так глубоко по-своему любившему все старинно-русское, скажем его памяти — Слава»[2]. Очерк о Стеллецком завершил галерею русских художников, создававшуюся Маковским в течение всей его жизни.



Париж. Вход в Сергиево Подворье

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 319.

[2] Маковский С.К. Стеллецкий (Машинопись). — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 51.

Без Николая Николаевича Евреинова образ серебряного века был бы таким же неполным, как представление о художественной деятельности русской эмиграции без Стеллецкого. Выдающийся актер, режиссер и драматург Евреинов противостоял традиционному театру начала века, как художники «Мира искусства» противостояли передвижникам. Ему было труднее, чем художникам — их было много, он фактически был один, хоть и ощущал некоторую поддержку представителей интеллигенции — сторонников обновления традиционного театра.

Глава о Евреинове была первой из тех, что создавались для нового мемуарного сборника. Еще не вышли из печати «Портреты современников», а Маковский уже выступал с докладом о Евреинове, правда, повод для выступления был грустный — кончина Николая Николаевича. Но, с другой стороны, приближалось его 75-летие, а такие юбилеи и живых, и особенно ушедших эмиграцией всегда отмечались довольно широко.

В это время Маковский часто встречается и ведет переписку с женой Евреинова Евгенией Эрастовной. Ее письма приходят на открытках с портретами мужа — то одного (кисти С. Сорина), то в обществе композиторов Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Глазунова. Вскоре после доклада, 14 марта 1954 года, в «Новом русском слове» появилась статья С.К. Маковского, посвященная юбилею Евреинова. В самом ее начале автор заявляет, что образ Николая Николаевича давно стал олицетворением петербургского театрального искусства, и дает подробнейшую характеристику театральных направлений, намечавшихся на русской сцене в начале века. «Наш новый театр быстро овладел публикой обеих столиц и провинции. И не один Художественный (увлекавший вначале, несмотря на уклоны к символике и мистичности, не столько новизной, сколько сугубым постановочным натурализмом), но также и противоположное по направлению новаторство во вкусе Комедия дель Арте. Мейерхольд, начавший свою карьеру артистом Художественного театра... вскоре превратился в доктора Д'Апертутто, в глашатая театра без рампы и блоковского «Балаганчика». Всюду расплодились студии студенческих исканий, художественные кабачки, школы босоножек — последовательниц Изадоры Дункан и Далькроза. Рядом с Александринским театром тот же Мейерхольд у Комиссаржевской пытается создать театр символов. Соблазн коснулся даже композиторов: гениальный Скрябин после «Прометея» и «Предварительного действия» готов был изменить музыке во имя небывалого еще «театра духа», где исполнители и слушатели сочетались бы в едином пантомимном ритуале, связанные друг с другом, как актеры и хор античной трагедии»[1].

---

[1] Маковский С.К. Н.Н. Евреинов (к 75-летию со дня его рождения) // Новое русское слово. — 1954. — 14 марта.



В. Милашевский. Заставка к книге Н. Евреинова «Что такое театр». 1921

Параллельно с этими новациями возрастает интерес и к театральной архаике — «к сценическим и бытовым формам лицедейства в прошлые века»[1]. Так начался театр барона Н.В. Дризена, давно мечтавшего о своем «театральном театре». Незадолго до этого камергер Дризен был назначен директором «Ежегодника императорских театров». Вокруг него сгруппировались испытанные ценители театра, молодые писатели, живописцы. На одном из таких собраний у Дризена С.К. Маковский и познакомился с Евреиновым. Двадцатишестилетний драматург тогда уже был хорошо известен театральному Петербургу: на Александринской сцене шла его одноактная комедия «Степик и Манюрочка», в театре Яворской — трехактная комедия «Фундамент счастья», а в Суворинском театре — пьеса «Красивый деспот». «Но не этой юношеской драматургии обязан Евреинов своей популярностью, — считает Маковский. — Театральным явлением его сделал взятый им сразу в статьях и в брошюрах и в светских гостиных громогласно-авторитетный тон апологета «театра для театра», «театрального театра», наперекор установившемуся вкусу позитивного 19-го века, последовательно изгонявшего со сцены то, что клеймилось им как искусство неестественное, манерное, напыщенное, декламаторское, далекое от жизни и ее правды»[2].

Эти мысли были близки в те годы и молодым художникам, которые в начале века пришли в театр и создали так называемое «Искусство Большого Стиля», где костюмы и декорации не уступали музыке, режиссуре, игре актеров. В книге Маковский приводит высказывания молодого Евреинова о том, что сценические эффекты — шарж или упрощение — требуют фантазии зрителя, что «сценический реализм», коренящийся в творческой фантазии, совсем не то же самое, что жизненный реализм, но в театре он вполне может заменить «точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей доверчивого к себе отношения... Может быть, вся задача сцены как раз сводится к тому, чтобы дать нечто как можно более далекое от прискучившей и тягостной нам жизненной правды, но зато дать это нечто так, чтобы оно показалось

---

[1] Маковский С.К. Н.Н. Евреинов (к 75-летию со дня его рождения) // Новое русское слово. — 1954. — 14 марта.

[2] Маковский С.К. Н.Н. Евреинов//Новое русское слово. — 1954. — 14 марта.

тоже правдой, новой правдой, всепобеждающей правдой, совсем другой, совсем другой»[1].

В 1906 году А.Р. Кугель и его жена актриса Холмская организовали в Юсуповском особняке на Литейном проспекте кабаре «Кривое зеркало». Евреинова пригласили в режиссеры. Он согласился, но с условием, что этот маленький театрик преобразуется и переедет в настоящее театральное помещение. Так на Екатерининском канале возник сатирический «аристофановский» театр. Там ставили и Шоу, и Кальдерона, и Гоголя (шарж на «Ревизора» МХТ), и особенно успешно — испанцев XVI — XVIII веков — Сервантеса, Лопе де Вега, Тирсо де Молина.

Маковский вспоминает, что в молодости Евреинов «был очень красив. И знал это. Но фатом не был ничуть. И никаким Дон-Жуаном... Кто только не писал его портрета! Репин, Шервашидзе, Анненков, Сорин, Борис Григорьев, Шильтиан, Давид Бурлюк, Судейкин, Кульбин»[2]. Но, по мнению Маковского, ни один из портретов не передавал всей его прелести, а некоторые не передавали и сходства. «Профиль какой-то выдуманный», — высказался Маковский по поводу репинского портрета и выбрал для книги скромный рисунок князя Шервашидзе.

Споры о том, «может ли, должен ли современный театр отказаться от реальности, от подражания действительной жизни, от литературного психологизма, чтобы вернуться к яркой пантомиме, к исчерпывающе выразительному жесту, к подчеркнутой декламации, к маске, к котурнам, к прекрасной условности подмостков?»[3] — продолжались вокруг театра Евреинова и в эмиграции. Он был одним из немногих, чей талант был востребован и за рубежом. Работая главным режиссером «Русской оперы» в Париже, он ставил спектакли и на других сценах: «Снегурочку», «Руслана и Людмилу» и «Сказку о царе Салтане» на Елисейских полях, того же «Салтана» и «Горе от ума» — в Праге. Князь Волконский писал в «Последних новостях» о том, что Евреинов оказался за границей единственным русским драматургом, принадлежащим современному мировому театру, для которого характерно смешение прошлого и настоящего, реальности и вымысла, яви и сновидения, истины и лжи, искренности и обмана. Его пьесы, поставленные на Западе через много лет после их написания, показались новинками. Пьесу «Самое главное», переведенную на 18 языков, сыграли в 22-х странах.

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 334.

[2] Там же. — С. 336.

[3] Там же. — С. 335.

В 1957 году, заканчивая очередной доклад о творчестве Н.Н. Евреинова, Маковский вспомнил слова Параклета из этой пьесы: «Мы воскресли, друзья мои!... вновь воскресли! Но уже не для театра только, а для самой жизни, опресневшей без нашего перца, соли и сахара!.. Слава нам — вечным маскам солнечного Юга! Слава вам, господа, если вы унесете в сердце своем воспоминание о самом главном». Эти слова как бы были обращены к тем, кто остается на Земле, когда так многие уже ушли из жизни и продолжали уходить. Сохранить их образы в памяти потомков — такова была основная цель и «Портретов современников», и «На Парнасе Серебряного века». В середине декабря 1961 года, получив сигнальные экземпляры «Парнаса», Маковский послал один из них Евгении Эрастовне Евреиновой и тотчас же получил знакомую открытку с его портретом кисти Сорина: «Получила «На Парнасе»... Статья о муже. Слезы радости и воспоминания о нем...»[1]

Кстати, именно Евгении Эрастовне мы обязаны тем, что парижский архив Маковского уцелел. После его смерти дети забрали вещи, книги, часть писем и фотографий, а остальные письма, черновики, вырезки из газет и журналов, тетради с выписками были вынесены квартирной хозяйкой госпожой Макель в подвал, где находились далеко не в лучших условиях. Когда Евгения Эрастовна, через год после смерти Маковского, организовала вечер его памяти, госпожа Макель предложила ей забрать коробку с архивом. Евреинова передала коробку И.С. Зильберштейну, вскоре, после его переговоров с сыновьями Маковского, весь архив оказался в Москве.

Закончить повествование о Парнасе Серебряного века Маковский хотел портретом человека, который не был самым близким его другом на Парнасе, но стал как бы продолжателем, едва ли не единственным носителем этой дружбы, парнасских настроений, развлечений и воспоминаний в тревожном послереволюционном Крыму. Там Маковский и Поль особенно сблизились, а оказавшись в Париже, уже, можно сказать, не расставались: вместе отдыхали летом то в пригородном имении Поля, то на дачах детей Маковского. Гуляли среди рощ и лесов, наслаждались красотой природы, говорили о музыке, о поэзии, о театре, о звездах, о Боге, вспоминали молодость. Поль с интересом следил за развитием и становлением юных Маковских — его собственных детей не было рядом: сын Олег, талантливый богослов, погиб в Соловках, дочь Тамара осталась в России, и вестей от нее не было. Поль трогательно заботился о Маковском. В одном из писем, датированном 10-м декабря 1958 года, он спрашивает с тревогой: «Зачем Вы перетруживаетесь?» Задумав очерк о Поле, Маковский

---

[1] Евреинова Е.Э. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 218.

прекрасно понимал, что этот скромнейший человек не позволит писать **о себе**, не даст нужных сведений, и он придумал хитрый ход, сообщив, что собирается писать о его жене, талантливой певице Анне Михайловне Ян-Рубан, долго и тяжело болевшей и в 1955 году скончавшейся. Владимир Иванович ответил: «Глубоко тронут Вашим желанием написать об Анне Михайловне. Она действительно заслужила это. Материалов у меня (хотя все почти осталось в Москве) достаточно и я охотно соберу, что могу, для Вашего выбора»[1]. Так к Маковскому попали интересные сведения о том, чего он раньше не знал или знал недостаточно — о родословной Поля, его детстве и юности, о юности Анны Михайловны, их знакомстве и истории любви.

В начале очерка Маковский рисует портрет героя, которым сразу заинтересовывает читателей: «Роста высокого, костист, подтянут, глубоко сидящие серые глаза, благородно горбатый нос, выпуклый лысеющий лоб, волосы пушисто-вьющиеся, белокурые, клином бородка. Обликом напоминал он фламандца XVI века; таких встречаешь на сангинах Рубенса»[2].

Кто же он, этот русский фламандец, фамилия которого пишется латиницей «Phol»? Оказывается, одним из предков Владимира Ивановича был польский поэт, выходец из германии Викентий Поль — географ, профессор немецкого языка, друг Адама Мицкевича. В их немецком роду были и другие поэты, музыковеды, композиторы. Отец В.И. Поля, Иван Фридрихович, был врачом, но тоже увлекался музыкой. Мать Александра Сергеевна, в девичестве фон Пейч, пианистка, была первой учительницей музыки для всех своих четверых детей: Владимира, Бориса, Ольги и Евгении.

Первая встреча Маковского с Полем произошла в 1909 году, когда композитор Борис Яновский, автор «Писем из Москвы», опубликованных в первом номере «Аполлона», привез в редакцию «своего заместителя» : «Мы сразу разговорились, — вспоминает Маковский, — и молодой «заместитель Яновского» удивил меня своими впечатлениями далеко не «вчерашнего» дня; он говорил о музыкантах, писателях, художниках, которых трудно было представить себе его современниками, таким он еще казался молодцом, так был порывисто-молод! Говорил увлекательно, перескакивал с предмета на предмет, с экспансивным остроумием и дилетантским многознайством, глотал слова и произносил по-хохлацки неударные «о», принимал выразительные мины и делал по всякому поводу описательные жесты. О себе он сказал, что так же, как и я, начал образование с естественных наук, увлекся химией,

---

[1] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 379.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 343.

ботаникой и медициной, будучи студентом Киевского университета, но одновременно проходил учебу в киевской консерватории (у профессора Пухальского) по роялю и у Евгения Рыбы, ученика Римского-Корсакова, по теории музыки, и пристрастился смолоду к рисованию, переходя из класса в класс в Киевском художественном училище»[1].

Такое совпадение жизненного пути и интересов не могло не удивить и не порадовать Маковского, возможно, они уже тогда сделались бы очень близкими друзьями, но Поль жил в Москве, дружил с Кюи, сочинял романсы... Камерный театр Таирова открывался драмой Калидазы «Сакунтала». Долго искали музыку к спектаклю. Индусский философ и проповедник Инаят-Хан напел Полю несколько национальных мелодий. Он умело аранжировал их. «Я хорошо помню это открытие, — пишет Маковский. — Постановка Таировым драмы Калидазы — одна из тончайших удач театрального модернизма. Шла она в только намеченных декорациях с музыкой, можно сказать — на звуковом фоне (когда это нужно было для одухотворения декламации). Эту музыку на темы, навеянные Инаят-Ханом, сочинил Поль по заказу Таирова»[2].

Бывая в Москве, Маковский встречал в доме Поля художников Ге, Бенуа и Поленова, графа Сергея Львовича Толстого, скульптора Меркурова, Станиславского, Немировича-Данченко, Сулержицкого, женившегося на сестре Поля Ольге. Встречались и в «Аполлоне», где музыкальным отделом заведовал критик-модернист Каратыгин, приглашавший на аполлоновские «концерты для избранных» лучших исполнителей обеих столиц. Для этой цели в самую большую комнату редакции Маковский поставил свой полуконцертный «Бехштейн».

«Нас разъединила война, смута, революция, — пишет Маковский. — Но революция же вскоре и сблизила теснее»[3]. Маковский с семьей поселился в Симеизе, Поли — в Гаспре у родственницы, графини С.П. Паниной. Маковский тотчас принялся за устройство выставок, концертов, лекций. Вместе с Полем, его женой и четой князей Оболенских в концертах участвовала и Марина Эрастовна Маковская с ее прекрасным лирическим сопрано.

Когда красные подступили к Крыму, Маковский перевез беременную жену и маленького сына в горное село Скеле, сам снял у вдовы-гречанки хату-мазанку и ночью по горным тропам пробирался в Симеиз проведать мать. Там их навестили Поли, с которыми до того Маковский часто виделся в Гаспре. «Все свободные минуты отдавали

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 343.
[2] Там же. — С. 345.
[3] Там же. — С. 355.

музыке, — пишет он. — Я уже знал хорошо в то время, какой художественный ансамбль представляет Ян-Рубан (творческий псевдоним Анны Михайловны Петрункевич, жены Поля. — *Т.Л.*) и, за роялем, Владимир Иванович, еще раз убедился я в этом, устраивая им обоим концерты на черноморском берегу»[1]. Чаще всего такие концерты проходили в симеизской вилле генерала в отставке Ивана Сергеевича Мальцева, человека чрезвычайно музыкального, с которым Маковский заранее составлял программы музыкальных вечеров. «Окруженная пряно пахнувшим садом вилла Мальцева находилась у моря и возвышалась на скалах над дачной местностью, как замок феодальных времен. Весь воздух в этом уединенном обиталище, казалось, был пропитан соленым запахом волн и зовами неумолчного моря. Рядом с двухсветным залом, где стоял концертный Стейнвей, находилась комната с музыкальными инструментами разных времен, иногда очень замысловатыми. Поль рассматривал их с увлечением, он-то знал, как обращаться с каждым из них, и это напоминание об истории музыки волновало его, многознающего кифареда... Здесь, под едва уловимый морской шелест, исполняла чета Ян-Рубан — Поль свой репертуар романсов на нескольких языках, отдельными пачками, начиная с любимых ими немецких и польских романтиков (Шуман, Шуберт, Лист, Шопен, Брамс) и не менее любимых итальянских предшественников их (Амати, Перголезе, Вивальди и др.), и переходя затем к репертуару французских, по преимуществу, композиторов XVIII и XX веков (Рамо, Люлли, Бизе, Сен-Санс) и дальше — назад, в поющее средневековье. Затем шли французские модернисты (Дебюсси, Равель, Форе) и наконец — весь наш русский избранный репертуар — романсы Варламова, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рубинштейна, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова, Сергея Танеева, Цезаря Кюи, Черепнина, даже Гнесина и неузнанного «гения» Ребикова»[2].

Автор рассказывает об этих концертах исключительно подробно, подчеркивая высокую образованность и духовность людей уходящей России. Очерк отчетливо делится на две части: до и после 1917 года. Герой первой части — Владимир Поль и только Поль, несмотря на десятки имен, названных рядом с его именем. Героями второй части являются также Владимир Поль и его жена, но здесь на первый план выходит и сам рассказчик. Наверное, это намеренно выбранный прием, как бы объединяющий обе мемуарные книги в дилогию, начинающуюся первыми днями жизни героя на родине и кончающуюся его последними днями в России. Ко многим из героев этих

---

[1] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 357.

[2] Там же. — С. 357-358.

книг он обращался в своем творчестве постоянно. О себе в прозе больше не писал нигде и никогда — только в стихах. В первом очерке — об отце — сын-рассказчик является хоть и не главным, но все-таки действующим лицом. И ему, ребенку, приходится разрываться между отцом и матерью. В остальных очерках образ автора намечен, можно сказать, пунктирно. Он постоянно подчеркивает, что видел рассказанное сам, однако при этом остается в тени. Но в последнем очерке второй книги, особенно во второй его части, автор становится действующим лицом. Судьбы его самого и его героев постоянно переплетаются, но не совпадают. Линия жизни Полей, пары, преданной только музыке и отрешенной от всего, что не относится к ней, оттеняет судьбу рассказчика, мечущегося между Скеле и Симеизом в заботах о матери и потомстве, об их пропитании, о предстоящей эвакуации и при этом даже в самые тревожные моменты не находящего в себе сил оторваться от большой культуры и от людей, для которых она — всё.

...Он уехал в Турцию и, заработав денег, вывез из Крыма семью — мать, жену и уже двоих сыновей. Поли как бы и не заметили смены власти — концертировали в красноармейских частях и госпиталях еще несколько сезонов. Лишь через 8 лет отыскали они Маковского в редакции газеты «Возрождение».

В Париже Владимир Иванович организовал «Русское музыкальное общество», концертировал вместе с женой, писал музыку, до 1953 года преподавал в Русской консерватории Парижа, став после смерти Рахманинова ее почетным директором. Эмиграция очень пышно отметила 50-летие его музыкальной деятельности.

Первые отзывы на книгу Маковского появились задолго до ее выхода из печати. Профессор Французского лицея Ю. Маклаков, до той поры писавший по-русски очень мало, прочитав корректуру сборника, отметил, что в нем Маковский «поднялся на такую высоту мистического созерцания, дошел до таких дерзновений в поднесении своей всегда очень тонкой и щепетильно обоснованной критики, что самый стиль этого труда перерастает и мемуарную, и литературно-критическую манеру писать»[1].

Маклаков замечает, что композиционная структура книги, особенно ее начало и конец, схематически изображает крест — символ страдания и взлета. Горизонтальная перекладина этого креста — эпоха до и после 1917 года. Содержание книги по собранным в ней текстам широко перерастает границы, данные в заглавии. Революция

---

[1] Маклаков Ю. На Парнасе Серебряного века. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 697.

подвела черту под Серебряным веком в России, но большинство очерков книги показывает, что и 17-й год далеко не конечный пункт той горизонтальной линии, которая графически изображает описываемую автором эпоху. Вертикальной же перекладиной этого креста, считает Маклаков, является то «стремление к запредельному», которое, по словам Маковского, «пронзило наш век». «Те, кто пытались установить связь Земли с Небом, рвались в «горняя», еще сильнее разгорались в той огненной точке, в которой прошлое сливается с будущим. Вот и крест, символически начерченный горевшими душами тех, кого С.К. авторитетно помещает на Парнасе Серебряного века»[1]. Рассуждая о вечном взаимодействии европейского Востока и Запада, их взаимопритяжении и взаимоотталкивании, о западниках и славянофилах, о католичестве и православии, Маклаков замечает: «Нет двух церквей. Есть церковь на Западе и есть церковь в России. И на Западе, и в России церковь делала, делает и будет делать все, что может, чтобы воспитать хороших христиан и сохранить их в орбите своего влияния. Богу эта разница неинтересна. Важно понять, куда идет человечество и что ему завещал духовный опыт лучших русских людей Серебряного века.

Все те, о которых припомнились Сергею Константиновичу Маковскому столь точные, столь характерные, чарующие и убеждающие подробности, по свойствам своего духа безусловно стоят в числе людей, для которых вера является самой насущной потребностью. Нам становится совершенно ясно, что до безумия экзальтированный Вл.С. Соловьев и эстетически тоскующий по вере в Бога Иннокентий Анненский принадлежат к одной и той же категории людей.

Во всех их дело не ограничивается одной откровенностью или убежденностью, а разрастается в какое-то стихийное «искание Бога и высшей Правды», в какое-то настойчивое желание разрешить в религиозном плане как свои личные переживания, так и все проблемы человеческого существования на Земле. В этом передовые русские люди начала 20-го века стояли в авангарде европейской мысли»[2].

Все первые читатели «На Парнасе» неизменно отмечали особую теплоту и доброжелательность автора по отношению к своим героям. «Галерееей художественно и сильно написанных портретов выдающихся деятелей Серебряного века русского искусства» назвал новую книгу Маковского Вячеслав Завалишин. В рецензии, появившейся в «Новом русском слове» сразу после выхода книги в свет, он отметил, что

---

[1] Маклаков Ю. На Парнасе Серебряного века. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 697.

[2] Там же, ед. хр. 695.

«каждый из этих портретов... печатался в свое время в эмигрантских периодических изданиях, но... если их рассматривать не разрозненно, а в сочетании друг с другом, собранными в отдельную книгу, <они> раскрывают закономерности и характер взаимодействия различных видов русского искусства в Серебряный век его развития. Это и есть то, что придает книге, всем ее столь различным, на первый взгляд, главам, — эстетически стройный характер. Это своего рода «художественный ансамбль»: выбросить из него... хотя бы одну часть — значит нанести ущерб всему целому»[1].

Завалишин выразил убеждение, что к уникальной «портретной галерее» Маковского историки искусства вернутся еще не раз. Сейчас, когда произведения Маковского постепенно возвращаются на родину, есть надежда, что и эта книга будет опубликована в России.

---

[1] Завалишин В. На Парнасе Серебряного века//Новое русское слово. — 1962. — 11 февр.

Requiem

В период работы над мемуарами Маковский сближается с братом и сестрой. Это было связано, очевидно, не только с их помощью в сборе, уточнении, дополнении материала для мемуаров, но и со стабилизацией послевоенной жизни — отпала необходимость в ожидании виз, благодаря помощи взрослых детей уже не надо было считать копейки на билеты до Гамбурга и до Антиба. Оживилась переписка. Брат, сестра, племянники — все надеялись на потепление отношений с Россией, на появление возможности снова побывать там. Вот несколько строк из писем Елены старшему брату:

«30 августа 1958 г. ...Единственно, что разрастается и будет — несмотря на пустующие храмы и страшную кровь — это проистекающие из незлобливого сердца нашего народа зов и предложение ко всеобщей дружбе и миру. Это чудо из чудес и уже осуществляется.

24 октября 1959 г. ...Верю, что скоро зазвучат колокола. Никита все приведет в порядок. Только трудно им будет с собственной душой справиться.

10 августа 1961 г. ...Я их (сыновей. — *Т.Л.*) собственно готовила к возвращению на Старую Родину. Дав и разбудив в них русскую душу — не могла дать им России»[1].

Он сам часто раздумывал над этими проблемами. Слегка завидовал Елене: ему казалось, что ее дети более привязаны к России, чем его сыновья и дочь. В результате таких раздумий рождались стихи.

ЛЕБЕДИ

На острове неведомом, за тридевять морей,
зимуют внуки с дедами, дружины лебедей.
Да, видно, воды южные не любы лебедям:
проходят зимы вьюжные, весна — и по домам!

[1] Маковская Е.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 331.

Зовут озера синие, камыш на берегу
и гнезда лебединые в нестаявшем снегу.
Обратно стаи просятся, к теплу родной тиши.
И лебеди уносятся на Север, в камыши[1].

Младший брат Владимир, «очень родственный и верный наш», — как писала о нем Елена, — тоже стал выбираться из нужды. Его сын стал дипломатом, поздняя дочь Полина работала в одном из банков Ниццы. Но Владимир по-прежнему общался с родственниками и принимал близко к сердцу все, что происходило с ними — родными братом и сестрой, семьей дочери отца от его последнего брака, двоюродными братьями и сестрами Пыжовыми, жившими неподалеку, многочисленными племянниками и даже со своей первой женой, Ольгой Васильевной Чайковской (в новом браке Сахаровой), матерью Юрия. В одном из писем Владимир пишет брату: «Юрик в Бейруте уже с неделю, т.к. радукиос (?) Борис Сахаров (муж Ольги, дипломат. — *Т.Л.*) был убит, возвращаясь с Лелей из Нюрнберга в Бейрут. Леля переболела уже сотрясением мозга и... контузией, пролежав всю ночь в перевернутой машине за канавой шоссе. Узнав тягостное событие и нелепое, и я очень встревожен — чем все это закончится для Лели и Юрика»[2].

В конце концов все обошлось благополучно, Юрий снова уехал в ООН, а Владимир задался целью поставить на могилу матери мраморную плиту и высечь на ней стихотворение Сергея «Я был на кладбище» («Май» из сборника «Год в усадьбе». — *Т.Л.*). 6 августа 1961 года в Мюнстере внезапно умирает младший сын Елены Дмитрий. Его хоронят в лесу у не достроенной им капеллы. Осталось четверо детей: Юлиан-Томас, Клаудиа, Майя и Маттиас. Старшему едва минуло 14 лет. Такие события невольно вызывали у Маковского невеселые раздумья о бренности всего земного. Мысли облекались в стихотворные строки.

Не спрашивай у жизни много,
не бойся Божьего суда.
Жизнь — это узкая дорога
В непостижимое Туда.
О бывшем не тоскуй напрасно
и смертью вечность не зови.
Она с тобой, в тебе всевластно
нездешней правдою любви.

[1] Маковский С.К. Requiem/Девятая книга стихов. — Париж, 1963. — С. 68.
[2] Маковский В.К. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 318.

Любовь, к себе годами строже,
Ты целью вышней назовешь.
Мир видимый, прости мне, Боже! —
он или призрак, или ложь?[1]

В таком настроении Маковский любит бродить один по лесам и паркам, по улицам маленьких городков, до которых легко доехать автобусом или электричкой — Рамбуйе, Монфор-Ламори. Часто заходит на кладбище, объясняя столь необычное пристрастие тоже стихами:

Бродить по кладбищу в Монфоре
привычкой стало для меня.
Вначале я грустил..., но вскоре,
всепримиренно в смерть маня,
дряхлеющие эти плиты,
решетки ржавые, кресты
предстали мне, как сон забытый,
как сон тишайшей красоты.
Не на земле он, будто, снился,
а может быть — и на земле...
Но там не солнцем день светился
и ничего не знал о зле.
И люди были, но — другие...
Иль те же, но не во плоти.
Они, как ливни золотые,
мерцали на моем пути.
И время течь остановилось:
ни прошлых, ни грядущих дней.
Все в вечности преобразилось,
Все стало тихо-тихо в ней...
И мне на кладбище не скорбно,
Не страшно более с тех пор,
От этой тишины надгробной
В старинном городе Монфор[2].

Месяцем раньше в Рамбуйе он записал такие строки:

Промчится жизнь, пройдут года,
земное время скоротечно...

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 54.
[2] Там же. — С. 53.

Но вечен дух, все живо навсегда,
и каждое мгновенье вечно[1].

Запечатлеть прожитые мгновения, наиболее яркие события, факты, встречи он стремится в письмах, статьях и... стихах. О том, как приходит вдохновение, он написал в стихотворении «Ars poëtica», посвященном памяти Иннокентия Анненского и обращенном к юной поэтической смене:

Когда в тебя толпой ворвутся
Слова, которых ты не звал,
И звуки дрёмные проснутся,
Которых ты не пробуждал;
Когда на землю с безучастьем
Вдруг взглянешь, и во тьме души
Повеет холодом и счастьем
И вечностью, — тогда спеши,
Спеши облечь мгновенный трепет
В пылающие ризы слов,
Души внимай волшебный лепет,
Журчанье тайных родников,
И пусть на звон творящей муки
Ответит лирная строфа,
Словами вызывая звуки,
Невоплотимые в слова[2].

Среди стихов конца 50-х — начала 60-х годов очень много пейзажной лирики:

Голубая сосна из окна
гроздью перистой тянется в комнату,
к лесу, к летнему вереску, к омуту
неба раннего манит она[3].

Лермонтовское сочетание голубого, зеленого и золотистого (цвета российских рек, лесов и нив) для Маковского тоже очень характерно, но, как и в юные годы, он часто замечает белое (снег, облака,

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 53.

[2] Цит. по: Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. — Т. 2. — М., 1991. — С. 233.

[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 27.

цветы) и прозрачное, серебристо-перламутровое. Так, стихотворение «Сент-Леже»[1] начинается описанием зеленых лесных шатров и кончается «росинками-звездочками». Очень характерен для стихов этого периода и (тоже лермонтовский!) прием приближения к объекту (как наезд телевизионной камеры): сначала дальний лес, потом — росинки-звездочки:

Под шелестно-зеленые шатры
иду, о прошлом вспоминая,
и снова каждая тропа лесная
приоткрывает тайные миры.
О, да, всё чудо здесь, куда ни глянь!
любуясь вновь лесным цветеньем,
куда-то вглубь я проникаю зреньем,
в незримое за видимую грань.
И замираю... В яви ли живу?
Иль это сон, нездешний сон я вижу?
Смотрю, клонюсь, разглядываю
ближе
росинки-звездочки, упавшие в траву.

Следует отметить, что вся пейзажная лирика Маковского — это не только стихи о природе. Природа в них — почти всегда лишь фон для раздумий о времени, о себе, об окружающих. Таково, например, стихотворение «Скит»:

Только выйдешь из деревни —
скит в бору: изба с избой,
да у врат, за городьбой
под шатром колодец древний.
Над колодцем наклониться
страшно, люди говорят:
бесы душу замутят,
отуманит водяница.
Да — брехня! На глуби тесной
Ключевая спит вода,
незакатная звезда —
там, в дали ее небесной.



С. Маковский. Requiem. Обложка 9-й, последней книги стихов

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 32.

Так и люди. — Люди тоже,
что колодцы: грех ко дну,
а заглянешь в глубину,
совесть там звездою Божьей[1].

В стихах последнего периода, по сравнению с предыдущими, меньше говорится о жалости, тоске, печали и скорби. Больше — о красоте самых простых вещей:

Ах, в мире нет краше, я знаю,
приволья за этой сторожкой...
К нему-то по самому краю
ржаного несжатого поля
прямая-прямая дорожка...[2] —

и всего чаще — о любви. Любовь становится, пожалуй, главным понятием в его стихах, редкое стихотворение обходится без строк о любви — к избраннице Музе, к друзьям — живым и ушедшим, — к далекой родине, к природе, ко всему земному.

Жизни суета и скверна —
Сон неправедный — забыты.
Мысли с тишиною слиты...
Вечность, даль любви безмерной,
Где-то. Навсегда. Наверно[3].

Слово «тишина» встречается в стихах конца 50-х — начала 60-х годов не намного реже, чем слово «любовь». Если лет 10 назад в них шумели леса, пели птицы, бурлили водопады и звенели струями фонтаны, то сейчас природа как бы замолчала, и в этом молчании поэту кажутся отчетливо слышными звуки, неуловимые человеческим слухом, такие, как позванивание колокольчиков на лугу. Поэт находит массу возможностей описать тишину.

Просыпаюсь. В окна — утро.
Рань еще, совсем немая,
горлица, и та не плачет.
В переливы перламутра
мгла лесная солнце прячет,
на листве — как дымь сквозная.

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 63.
[2] Там же. — С. 31.
[3] Там же. — С. 32.

Что это? Уже сегодня?
Или в зареве пожара
Вижу день, еще вчерашний?
Длится он, а я спросонья...
И пробьют часы на башне
еле слышных пять ударов[1].

В августе 1959 года Маковский написал одному из своих близких друзей, М.А. Форштеттеру, о том, как провел свой день рождения: «Лили и Буассье приходили с пирожными. Ивана не было»[2], — а вскоре получил известие о кончине Михаила Адольфовича. Маковский очень тяжело переживал смерть друга и свои переживания выразил в стихах:

Но есть одно... Над гробом друга
нельзя на небо не восстать.
От жалости, любви, испуга —
нельзя, нельзя смириться... Знать,
что землю вовсе не покинул,
что дух естественный его
куда-то канул, скрылся, сгинул...
был человек — и ничего!
Уснул, и больше не проснется,
загробной взятый тишиной —
на боль живых не отзовется
и не поделится со мной
своею болью... Боже мой![3]

После смерти Форштеттера у Маковского остался всего один закадычный друг — В.И. Поль. Даже когда оба в Париже, они пишут друг другу большие письма и маленькие записочки — обмениваются новостями, встречаются на различных мероприятиях.

«6.02.59. Я получил сегодня от Б. Покровского приглашение на университетский (Петербургский) завтрак, — пишет Поль Маковскому. — Час дня 22 февраля, ресторан Le Marsel, 16 — <av. de Malakof> — по случаю 140 годовщины основания Санкт-Петербургского университета. Архиерейский молебен, а затем торжественное застольное собрание с речами, чтением стихов.

---

[1] Маковский С.К. Reqiem. — Париж, 1963. — С. 28.
[2] Маковский С.К. — М.А. Форштеттеру. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 123.
[3] Маковский С.К. Указ. соч. — С. 51.

Вы, как петербуржец, наверное, раньше получили?»[1]

Как только начинается лето, Поль и Маковский договариваются, где проводить время: то ли у Поля в Туари, то ли у Ивана Маковского в Сен-Леже. В июне 1958 г. Маковский отправляется к Полю «гулять по лесу и музицировать». Марина Эрастовна берется вести «хозяйство» гуляющих и музицирующих мужчин, но в начале июля Маковские уезжают в Сен-Леже: там внук Костенька, оба обеспокоены, что он в шесть лет «едва по складам читает». Но вскоре прилетает весточка от Поля с вопросом, то ли Сергей Константинович вернется в его Thoiry, то ли он приедет к Ивану в S-t Légér: «Согласен платить 1000 франков в день на покрытие расходов. А где удобнее Вам?»[2]

Их зимние письма длинны и наполнены рассуждениями о вечном. 1 декабря 1960 года Поль пишет: «Живу у самого порога бесконечности, но мои вопрошания о тайне, нас окружающей, принимают наивную форму. Сейчас почти полная луна плывет andante — moderato мимо моего окна. Вокруг ни облачка. Бездонная Данаидова бочка космической глубины все поглотила. И меня беспокоит и удивляет, что Луна плывет вчерашним путем, повинуясь кем-то установленному закону. Луна явно лишена свободы двигаться куда ей захотелось бы. Она мертвее одуванчика, посылающего семена по попутному ветру. Если на Луне никогда не было и никогда не будет того, что мы зовем жизнью, то она что-то вроде мертворожденного космического выкидыша, полная нелепость и ошибка космической динамики. Я поглядываю на уплывающую направо Луну и наивно спрашиваю — почему она такая круглая и гладкая, как тарелка, если (как это доказано) треть Луны много тысячелетий тому назад оторвалась и упала в Тихий океан, раздавив и потопив почти всю Лемурию... И в Вас, и во мне поток крови, тоже кем-то увлекаемый (не сердцем!) и днем и ночью продолжает свой цикличный бег и несет с собой ненужные нам элементы, от которых доктора не могут нас освободить»[3].

Маковский и сам был не прочь вместе с другом погулять под звездами и порассуждать о них, но чаще всего его мысли с далеких галактик возвращались на грешную землю — с ее непрестанными конфликтами, войнами, гонкой вооружений. Накануне первой годовщины полета Гагарина в космос он посылает Полю — с посвящением — только что написанное стихотворение «Крылья».

---

[1] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 380.

[2] Там же.

[3] Там же.

Из века в век томился он о чуде,
о крыльях, о полете ввысь, —
Туда, туда, где не бывали люди,
мечтал, крылатый, вознестись.
Века текли... Его упорный разум,
пытая персь земную, креп,
И сонмы солнц, невидимые глазом,
прозрел умом он... И ослеп.
О небе мудрствуя, не крылья духа
он сотворил, а саранчи
Подобие, грохочущие глухо
молниеносные смерчи.
Безумие! Иль светил купол звездный,
ему пророча рай сквозь тьму,
Чтоб он обрел во тьме, кидаясь в бездны,
миры, где места нет ему?
О, бред! Уже везде, как волк голодный,
ощерен на народ народ...
Миг — и огонь наземный и подводный
разрушит все и все пожрет.
Превзойдена бездушной силы мера,
зломудрию предела нет, —
Смерчи губительные Люцифера
всевышний затмевают свет[1].

Маковскому кажется, что люди сами не смогут найти выход их этого кошмара. Даже излюбленный афоризм его молодости «Красота спасет мир» не внушает уверенности в том, что зло будет преодолено. В конце второй книги мемуаров он пишет: «Человек ни при каких обстоятельствах не должен удовольствоваться внешним благополучием, даже если оно и было бы достижимо... Грядущее от нас скрыто, но исходя из всего исторического прошлого, мы вправе думать, что новая культура России будет строиться на основе нездешних истин. Иначе, отвергшись от Божества, от порыва к трансцендентной сущности бытия, всякое культурное развитие может только повернуть человека к животному, к жалкому жестокому антропоиду, из которого он произошел после неисчислимых тысячелетий непрерывной борьбы за существование и многих веков медленного духовного роста»[2].

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 22–23.

[2] Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. — Мюнхен, 1962. — С. 353-354.

Об этом он постоянно говорит со своими взрослыми детьми и почти по-детски радуется любому проявлению созвучия мыслей, понимания, даже если это обычная открытка с видом каталонских гор и долин — от сорокапятилетнего Сергея: «Дорогой папа, как я понимаю твою любовь к Испании. Эта страна сказочной красоты! В каждом городе переживаешь глубокие впечатления»[1].



Париж. Rue de la Sourse. Последняя квартира Маковского

Отец, которому уже за 80, тоже продолжает путешествовать, причем не только с целью получения новых впечатлений, но и с просветительной — по-прежнему читает лекции о Серебряном веке. 16 ноября 1960 года Поль пишет Маковскому: «Днем встретил вдову С.А. Франка, которая шла с женой А.П. Струве, они меня остановили, и госпожа Франк сказала, что все ждет присылки от Вас «Requiem'a». Она говорила о Ваших выступлениях в Лондоне, произведших большое впечатление на русских лондонцев»[2].

К этому времени относится и переписка Маковского с Набоковым, который начал собирать свои письма и рукописи, хранившиеся во множестве частных архивов, в том числе и у Маковского, издавшего в «Рифме» сборник Набокова «Стихотворения 1929-51». Марина Эдельман в статье «Неизвестные письма Набокова» приводит слова одного из его биографов Зинаиды Шаховской: «Любитель не только парадокса, но и мастер камуфляжа, запутывания следов, нагромождающий камни преткновения перед своими исследователями, он как бы и посмертно желал бы ускользнуть — как личность — от любознательности или любопытства следующих поколений. С радостью бы уничтожил, думается мне, все свидетельства о нем, кроме своего собственного — литературного, или, может быть, жены, ставшей за долгие годы его alter ego»[3]. Очевидно, Маковский вернул Набокову его рукописи — в архиве Сергея Константиновича их не было, но шесть писем Набокова, сохраненных им, стали почти что раритетами.

---

[1] Маковский С.С. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. — Фонд 2512, ед. хр. 320.

[2] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — Там же, ед. хр. 380.

[3] Эдельман М. Неизвестные письма Набокова//Наше неследие. — 1994. — № 31. — С. 93.

Архив, в расчете на новые публикации, пополнялся. Маковский написал большую статью на французском языке о Гумилеве и раздумывал над статьей о Рерихе. Маковский и Рерих родились в соседних домах и долго дружили. В ранних статьях Маковский не раз писал о том, что, восхищенный этюдами Рериха, он несколько раз ездил к памятникам, изображенным на холстах художника. Много красивого и значительного, чего прежде не знал, Маковский увидел в совместных путешествиях с Рерихом. Революция раскидала их в противоположные концы Евразии. Маковский чувствовал, что книгам воспоминаний не хватает Рериха. Но писать о нем — только дореволюционном он не хотел: повторяться не любил, а чтобы написать о Рерихе середины века, надо было разобраться в его философии. «Я подобрал Вам материалы кое-какие о Рерихе и оккультизме — может быть, пригодятся еще?»[1] — писал Поль. Маковский погружаться в проблемы оккультизма не решался, хотя понимал, что третий том мемуаров, если он будет создан, без Рериха не обойдется.

Друзья юности все чаще завладевали его мыслями, и эти мысли становились строчками стихов:

... О, братья духу моему,
чьи образы в себе всю жизнь лелею,
друзья, которых не встречал милее, —
родных мечте моей, родных уму,
и тех, кого любил, не знаю, почему,
и оттого еще сильнее.
....
Всё, всё на этом берегу
мне кажется воспоминаньем.
....
Шаги мои всё ближе к вам, друзья,
И дух о вас печалится все чаще...[2]

Особенно часто такие мысли овладевали Маковским в зябкую осеннюю пору, когда не хотелось ни путешествовать, ни встречаться с друзьями, ни просто выходить на улицу...

Когда прикроют ватной шапкой
простор окрестный облака,
и в нерешительности зябкой
предзимняя тоска,

[1] Поль В.И. — С.К. Маковскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 379.
[2] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 13-14.

и вкруг лесные дали серы
и, как седые пустыри,
посохшие жнивья без меры,
куда ни посмотри,
Тогда — что грай вороний, зовы
времен, отшедших навсегда;
и всё напомнит сердцу снова:
года, года, года...[1]

Наступала весна, звонил Поль, звал в Туари. Настроение улучшалось, он снова был готов бродить по лесам и рощам, оставаясь мыслями в таком, казалось бы, близком Серебряном веке. И герои мемуарных книг становились героями стихов.

О, спутники мои! Со мной деля
восторги грез и мысли ненасытной
и творческой гордыни беззащитной,
вы были мне как милая семья,
пока не рухнула Российская земля
в бесправья хаос первобытный.
В те годы мир, весь мир казался наш,
Любуясь им, росли мы все когда-то.
Любили мы и Русь, и Запад свято,
дворцы царей, Неву и Эрмитаж.
Петрова города блистательный мираж
уже в крови его заката.
В те годы Анненский-мудрец был жив,
учитель-друг, угасший слишком рано;
всеискушенный Вячеслав Иванов,
и Гумилев, и Блок (в те дни — не скиф:
он бурю звал, разбит, как утлый челн, о риф
разъявшегося океана)...
Забытым с той поры утерян счет,
но вас забыть, вознесенных на высоты
Парнасские, — нельзя! Во дни забот,
борений, нужд, искали вы вперед
путей нехоженных, в слова вбирая мед,
бессмертья мед, как пчелы в соты.

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 44.

... О, сколькие меж вас, певцов-друзей,
мне доверяли сны, обиды, муки!
И женщины... Но нет! Одной лишь в руки
Правило отдал я судьбы моей, —
одной поверив, знал — что коль изменит, с ней
и смерти не прощу разлуки.
Я Музой называл ее, с собой
влюбленно уводил в лесные чащи,
где бьет родник из глуби говорящий.
И не она ли день и ночь со мной,
и ныне призраков ко мне сзывает рой,
так укоризненно манящий.
Но жизнь идет. Ее не победит
ни рок живых, ни вопли всех убитых,
ни перекор надежд и слов изжитых.
Пусть ночь еще! Весенний лес шумит
над тишиной плющом обвитых плит
и лаврами гробниц увитых[1].

Слова «весенний лес шумит», пожалуй, самые важные в этом стихотворении. Маковский очень надеялся, что русская поэзия (и в России, и в эмиграции) не захиреет, не иссякнет, и, подобно Пушкину, обращался к ее творцам: «Здравствуй, племя младое, незнакомое»... Он готов был пестовать каждое молодое деревце, выросшее на бедной почве чужбины, кому-то писал ободряющие письма, кого-то редактировал, о ком-то хлопотал. Это было его обычное рабочее состояние. Вот как пишет Маковский редактору «Граней» Н.Б. Тарасовой о молодом критике Ю. Маклакове: «Он умнейший и несравненно образованнейший среди тех русских выскочек, которые нынче обо всем судят и рядят. Ни «правый» он, ни «левый» политически, религиозен, но не по церковно-православному, русскую литературу знает, как никто. Литературную современность эмигрантскую судит строго... Он очень русский, очень эмоциональный и очень раненный революцией человек и обиженный Западом. Верит в будущее отечества (без всякого задопятства), прямолинеен иногда до какой-то детскости... Пишет он превосходно»[2]. Маковский уверен, что «писать превосходно» непросто, для этого мало способностей быстро и гладко излагать мысли — нужна широкая и глубокая образованность. Окололитературных «выскочек» он терпеть не мог и был к ним чрезвычайно строг.

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 14-16.
[2] Маковский С.К. — Н.Б. Тарасовой. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 121.

Вот что пишет он Григорию Забежинскому, переведшему на русский язык «Часослов» Рильке: «Я слишком люблю Рильке, чтобы не высказать вам совершенно откровенно свое мнение о ваших переводах... Переводчик обязан передать точно мысль автора. В поэтическом же изложении нужно также сохранить форму, размер, передать точно образы. Я вам откровенно скажу, что всего вышесказанного вы в ваших переводах не достигли. Незнакомые с произведениями Рильке скажут просто — путано, туманно, непонятно, плохо изложено, одним словом, абсолютно неинтересно»[1]. Автор письма сравнивает строки перевода с подлинником и выявляет множество ошибок, в результате которых стихи кажутся бессмысленными: «Я никак не мог понять, почему вы написали «к таким постелям», и долго смеялся, поняв, наконец, что вы «Betern» — «молящимся» перевели словом «к постелям». Какой же вы переводчик, когда не знаете, что «постель» — «Bett», а «молящийся» — «Beter»[2].

Приведя массу подобных примеров, Маковский делает вывод: «Вас переводчиком назвать, конечно, нельзя, и ваше произведение с моей точки зрения очень плохая услуга поэту»[3].

В начале 60-х годов Маковский уделяет много внимания борьбе за чистоту русского языка. К столетию своего друга Сергея Михайловича Волконского он публикует в «Новом русском слове» статью «Князь С.М. Волконский о порче языка»[4], где приводит массу высказываний на эту тему. Князь возмущался неправильными ударениями, смешением понятий, например, «продуктивный» и «полезный», неоправданными и нелепо звучащими заимствованиями, например «гонорирование сторожа». Менее чем через неделю он выступает на ту же тему в «Русской мысли»: «Беречь язык, — пишет Маковский, — не значит заковывать в правила и противиться его обогащению новыми словами, взятыми из других языков или из забытой родной старины и даже придуманными ad hoc; не значит бояться вышедших из обихода слов и не допускать изменения смысла того или другого слова... Развивается культура народа, и язык видоизменяется в зависимости от многих на него воздействий как извне, так и изнутри. Язык — зеркало национальной истории. Язык создается народными веками как первоначальное и священное искусство... Язык — зеркало национальной культуры. Беречь свой язык — значит любить Отечество и служить

---

[1] Маковский С.К. — Г. Забежинскому. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 99.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Маковский С.К. Князь С.М. Волконский о порче языка//Новое русское слово. — 1960. — 15 мая.

ему на поприще, священнейшем из всех поприщ. Остальное приложится»[1].

Сам он был очень требователен к собственному творчеству и вносил поправки в корректуру вплоть до выхода книг из печати. 23 марта 1960 года он пишет Роману Борисовичу Гулю — издателю книги стихов «Requiem» — о необходимости исправить строчку: «Ни людям, ни себе я уж не лгу» на «Ни людям, ни себе уже не лгу», а также «над пчёлы поставить ё, чтобы не читать пчел*ы*»[2].

В 1961-62 годах он пишет работу «Советская порча языка», основанную на серьезном изучении российской поэзии за 40 послереволюционных лет. Маковский отмечает, что сразу после революции «разнесся красный клич о переоценке всех ценностей, и сразу хлынула, ворвалась в жизнь улица — поток солдатских и фабричных словечек, деревенских просторечий, на скорую руку состряпанных терминов иностранного корня... Вся эта языковая варварская «смесь» привыкла к невообразимому хаосу и быстро снизила уровень «советских» стихов и прозы. В это переходное время «уравниловки» каждый полуграмотный выскочка мог вообразить себя поэтом, и плодилось простонародное любительство, вроде вот этих... виршей красноармейца:

С одесского кичмана
Бежало два уркана,
Бежали без путевок, как-нибудь,
В вопнярской малине
Они остановились,
Чтобы хоть немного отдохнуть.
Товарищ, товарищ, болят мои раны,
Болят мои раны в глубоке.
Одна нарывает, другая заживает
И третья открылась в боке.
Товарищ Скумбриевич,
Скажите моей маме,
Что сын ее погибнул на посте
С винтовкою в рукою,
И с шашкою в другою,
И с песнею веселой на губе...[3]

---

[1] Маковский С.К. Берегите русский язык//Русская мысль. — 1960. — 21 мая.
[2] Маковский С.К. — Р.Б. Гулю. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 95.
[3] Маковский С.К. Советская порча языка. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 61.

Маковский с грустью отмечает, что форма литературного примитива повлияла и на творчество поэтов старшего поколения. Только через несколько лет литературная общественность спохватилась и перестала поощрять «речевую анархию». Не мог автор статьи обойти вниманием и десятилетней давности работу Сталина «Относительно марксизма в языкознании». Он отметил, что, отрицательно ответив на главный вопрос, верно ли, что язык всегда был и остается классовым, что общего и единого общенародного языка не существует, «Сталин обнаружил примерный здравый смысл»[1]. То же самое, — считает Маковский, — можно сказать и по поводу мыслей Сталина о чистоте языка и обогащении его словарного состава. Но автор статьи решительно возражает против последствий публикации брошюры: «Началась деятельность «спецов», зашевелилась советская общественность и последовали директивы свыше»[2], которые, естественно, не могли принести ничего кроме вреда.

Анализируя творчество писателей послевоенного периода, Маковский особенно отмечает Константина Паустовского — как человека наиболее даровитого и наименее покорного «марксизму» по указке начальства: «Прежде всего хочется отдать должное его мелким рассказам... Эти выписанные «ювелиром слова» миниатюры действительно очень приятны. Тонко душевные по замыслу, обнаруживающие большое знание русского человека в лучших проявлениях его «самородности», как они заражают влюбленностью автора в родную природу... И как образцово написаны эти рассказы: просто, кратко, убеждающе-любовно. И почти нет приторности в этом нежном приятии родного быта и бытия»[3].

До последних дней Маковский вел деятельный, активный образ жизни. Один из его друзей, писатель и художник Юрий Анненков вспоминает: «Всегда жизнерадостный, безупречно элегантный и гостеприимный, Сергей Константинович был интереснейшим собеседником. Возраст в последние годы заставил его слегка сутулиться, но в ментальном отношении он до конца сохранил свою молодость и полемическую страстность»[4].

Наступила весна 1962 года. Маковского снова потянуло на природу — в поля, в леса. Блуждая там, он вспоминал юность, Россию и всю так быстро промелькнувшую жизнь.

---

[1] Маковский С.К. Советская порча языка. — РГАЛИ. Фонд 2512, ед. хр. 61.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. — Т. 2. — М., 1991. — С. 234.

От земли уйдя далече,
О земле далекой грежу,
Но земли далекой речи
Слышу тише все и реже.
Привиденье все забвенней
Яви некогда мне милой.
Ветром треплет лист осенний
Где-то над моей могилой.
Из неведомой отчизны
Ярче благовестье света.
Песнями прошедшей жизни
Убаюкивает Лета[1].

«Береги себя, мы еще свидимся!» — писала из Гамбурга сестра. А он, словно почувствовав неожиданный прилив сил, сочинял стихи чуть ли не ежедневно. Написанное в апреле сложилось в цикл. Последним по времени — 28 апреля 1962 года — датировано стихотворение «Апрельский ландыш».

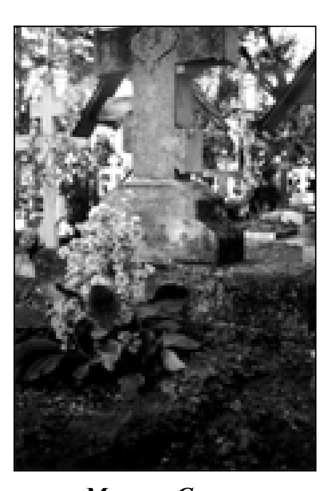
Ландыш, колоколец нежный
прозвонил к весне,
На краю ложбины снежной
кланяется мне.
Из лесной замшелой прели
возвещает май.
Прокололся он в апреле
под грачиный грай.
На земле обрел, на небе ль
белизну свою —
Тянется от снега стебель
к солнечному дню...
Слышу голосок твой чистый
песней тишины,
Колоколец серебристый,
первенец весны[2].

Наиболее часто в эти дни встречался и перезванивался Маковский с Анненковым, который был на 12 лет моложе и тоже писал мемуары о людях, одинаково близких тому и другому. Анненков вспоминает:

---

[1] Маковский С.К. Requiem. — Париж, 1963. — С. 21.
[2] Там же. — С. 26.

«Мои беседы и встречи с Сергеем Константиновичем продолжались до последних дней его жизни. За несколько месяцев до его смерти мы весело обедали у меня на улице Campagne-Première. Разговаривая с ним, я, как всегда, бросал взгляды на кисти его рук, как будто сошедшие с картин мастеров итальянского Возрождения и вполне сохранившие свою пластику. Дней за пять до кончины Маковского мы спокойно и долго говорили по телефону о срочности принятия мер для охраны культурных ценностей русского зарубежья, — тема, очень волновавшая Маковского, так как, ревностно поощряя новаторство и открывая для него дороги, Сергей Константинович был в то же время ценителем и охранителем старины»[1].



Могила Сергея и Марины Маковских на Сент-Женевьев-де-Буа

Грандиозным планам не суждено было сбыться. 13 мая на 85-м году жизни Маковский внезапно скончался. Его похоронили на Сент-Женевьев-де-Буа рядом с внучкой Бабетт, умершей четырнадцатью годами раньше. Через 11 лет под той же каменной плитой найдет вечный покой и Марина Эрастовна. Их сын Иван в конце жизни побывает в России, преподнесет в дар Третьяковке «Биарриц» — самую импрессионистскую из картин деда. Иван умер семидесятилетним: могучее здоровье подкосило самоубийство единственного сына Кости, не пожелавшего воевать во Вьетнаме. Сергей, поставив на ноги пасынка Валэра, переехал в Германию, Юля с дочерью Катей — в Испанию. Из внучатых племянников Маковского в Париже живут дети Юрия Владимировича Маковского и Марины Агабабовой-Коростовец. На Лазурном берегу — Пыжовы и Полетт Маковская с потомством, в Германии — многочисленные Лукш-Маковские: Годвин, Лада, Томас, Клаудиа, Майя, Маттиас. Все потомство дяди Сергея Константиновича — художника Владимира Егоровича Маковского живет в Москве и Петербурге. Мужчины в основном заняты техническими науками и инженерным трудом: строят подводные тоннели, поднимают с морского дна затонувшие корабли. Зато среди женщин этого клана наиболее распространенными профессиями являются искусствоведение, реставрация икон и живописи, преподавание

[1] Анненков Ю. Дневник моих встреч. — Т. 2. — М., 1991. — С. 235.

художественных дисциплин. Интересно, что все они знают свою родословную и во многих домах правнуков и праправнуков художников Маковских есть картины или хотя бы рисунки их прадедов и прапрадедов, а у некоторых — и прапрапрадеда Егора Ивановича, одного из создателей знаменитого училища живописи, ваяния и зодчества в Москве.

Содержание